





**Pedro L. Cano Alonso**

# **Cine de Romanos**

**Apuntes sobre la Tradición cinematográfica  
y televisiva del Mundo Clásico**

y

**Noticia breve acerca de**

**las Vidas de Jesús**

**y los primeros tiempos del Cristianismo**

**de Enrique Otón Sobrino**



## **Colección ATENEA**

**LIBROS DE INVESTIGACIÓN**

**Dirige Matilde Rovira Soler, UCM**

**CONSEJO ASESOR**

**Dra. Julia Butiñá, UNED;**

**Dr. Manuel Gil Esteve UCM;**

**Dr. Enrique Otón Sobrino, UCM**

**Dr. José Carlos Rovira Soler, UA.**



**Esta obra ha recibido una ayuda a la Edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte**

**Ninguna parte de este volumen puede reproducirse por cualquier medio técnico, electrónico o mecánico, incluida fotocopia, sin permiso expreso del editor.**

**Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra, contacte con CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos),**

[www.cedro.org](http://www.cedro.org)

**© de Cartel de Portada Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.**

**© Centro de Lingüística Aplicada Atenea**

**c/ Valdevarnés, 11**

**28039 Madrid (España)**

**tf. 91 386 46 46**

**fax 91 386 73 44**

**www.editatenea.com**

**atenea@editatenea.com**

**ISBN 978-84-15194-21-7**

**Depósito legal: J-163-2014**

**Imprime:GRÁFICAS LA PAZ**

**A Pili**

**A Carles Miralles**

*In memoriam*

**Miquel Porter**

**Virgilio Bejarano**

**Antonio López Eire**

**Joan Bastardas**

**Santiago Alcolea**



## ÍNDICE

<b>Introducción de Pedro L.Cano Alonso</b>	9
<b>Capítulo 1</b> <i>Panem et circenses</i>	13
<b>Capítulo 2</b> Épica 1. Cabiria	45
<b>Capítulo 3</b> Épica 2. La épica política	61
<b>Capítulo 4</b> Épica 3. La epopeya egipcio-romana	115
<b>Capítulo 5</b> Épica 4. La épica cristiana	135
<b>Capítulo 6</b> La epopeya clásica: La Ilíada, La Odisea, La Eneida	169
<b>Capítulo 7</b> La épica menor: el neomitologismo	205
<b>Capítulo 8</b> La tragedia	245
<b>Capítulo 9</b> La comedia	285
<b>Capítulo 10</b> La novela	309
<b>Capítulo 11</b> El cine de romanos en el contexto histórico contemporáneo	325
<b>Fuentes filmográficas y de TV</b> para el estudio de la Tradición Clásica	367
<b>Índice filmográfico</b>	395
<b>Bibliografía</b>	415
<b>Noticia breve acerca de las Vidas de Jesús y de los primeros tiempos del Cristianismo</b> de Enrique Otón Sobrino	423
<b>Filmografía</b>	467
<b>Bibliografía</b>	478





## INTRODUCCIÓN

No me gusta el cine de romanos. Me gusta el cine. Desde luego que disfruté con *Publio Cornelio Escipión, llamado también el Africano*<sup>1</sup> de Luigi Magni. Ahí es nada contemplar el enfrentamiento de un Escipión y un Catón, que son los fantasmas de Mastroianni y Gassman declamando un espléndido texto irónico sobre ética y política. O con *La caída del Imperio Romano* de Anthony Mann -algo lastrada como está por una historia de amor convencional- y su reflexión sobre lo inestable de la grandeza. O el *Espartaco* de Kubrick, y su mensaje de libertad -tanto la ficción como las condiciones políticas en que se produjo-, interpretado por el mejor cuadro de actores y actrices que una película habría reunido jamás, si no hubiera existido el *Julio César* de Manckiewicz ¡vaya recital colectivo del gran Shakespeare!; o la *Cleopatra* del mismo director. Me fascina también el encanto que la pátina del tiempo ha dejado impreso en obras como *Cabiria* de Pastrone o *La Ilíada* de Manfred Noa, incluso en el blando *Ben Hur* de Niblo. Y me divierte aún la *Cleopatra* de De Mille, con sus deliciosos anacronismos y su galera de cabaré; o *César y Cleopatra* de Pascal, con los diálogos de Bernard Shaw, igual que la estupenda *Androcles y el león* de Chester Erskine. Y hasta el *Quo Vadis?* de Le Roy, que, gracias a Peter Ustinov, tiene un Nerón capaz, a medias con Petronio, Leo Genn, y algún que otro rugido, de elevar, cada vez que toma protagonismo, las cabezadas del espectador. A la vista, por enésima vez, de *Las tres edades* de Buster Keaton, el *Anfitrión* de Reinhold Schunzel, el *Golfus de Roma* de Richard Lester o *La vida de Brian* de Terry Jones, no puedo reprimir las carcajadas. Ni tampoco algún bostezo ante *Fabiola* de Blasetti o el *Ben Hur* de Wyler, pero vale la pena para ver a la bellísima Michele Morgan semejar estatua y luego cobrar vida a la luz plateada de la luna; y para, en la otra, saltar en la butaca con la mejor carrera de cuadrigas jamás fingida. Tampoco sé contener un soberano ataque de malhumor ante las manipulaciones de la cultura de Roma y Grecia antiguas, que sirven al poder conservador. Y me fascinan las exhibiciones oratorias que reducen a

---

<sup>1</sup>Las películas se nombran por su título en español.

miniatura bien didáctica las retóricas clásicas. Como el shakesperiano discurso que inmortalizó Marco Antonio, bajo figura de Marlon Brando; o la prédica brillante del padre de la fabulosa Fabiola, Fabio Severo -el imponente Michel Simon-, o la proclama protoeuropeista de Marco Aurelio con voz y rostro de Alec Guinness, la misma voz y el mismo busto de Obi-Wan Kenobi en *La guerra de las galaxias*. Hasta me dejó llevar por la fantasía de las historias mitológicas bien contadas. Reconozco que, por viejo, prefiero a Harrihausen y las escenografías artesanas, pero no rechazo lo digital. Y me han entretenido todas las versiones de la *Odisea* y algunas de la *Ilíada*. Hasta recuerdo haber comido pipas frente al *Hércules* de Francisci, aquella película en cuyo comienzo se dudaba si Steve Reeves miraba con más apetito el succulento muslo asado de la res, o las piernas de Silva Koscina, una cándida y bien torneada Yole. Bien pensado, a lo mejor no me disgusta tanto el cine de romanos. Claro está que hay más posos que café. Como en las artes. Y como en literatura. O ¿es que todas las estanterías de la Biblioteca Nacional albergan obras maestras?

Las páginas que siguen se diseñaron como una tesis doctoral<sup>2</sup>, cuando el cine no había llegado a las aulas universitarias, ni a su forma de expresión habíanle aún concedido los sabios categoría intelectual. El profesor Virgilio Bejarano -catedrático de Filología Latina a la sazón en la UB- aceptó la idea, después de haber probado a encargarme alguno de los interesantes documentos, que parte de sus discípulos fue publicando años después. Hasta yo mismo me planteé trabajar sobre alguna otra cosa más seria -la edición de algún texto monacal, los prólogos de una gramática renacentista, la frecuencia de partículas en algún prosista imperial-, hasta que asumí que, antes o después, alguien superaría los prejuicios contra el cine: asunto frívolo, falta de profundidad científica y otros tópicos. Y lo hice yo. El Dr. Bejarano no vaciló siquiera. Le pareció -y lo mantuvo- una parcela interesante y poco explorada. Así que recogí una filmografía y una bibliografía. Estudié el estado de la cuestión. Organicé un *corpus*. Analicé las obras con métodos adaptados de los filológicos, porque la crítica al uso carecía de más sistema que los gustos del comentarista. Propuse rasgos comunes y específicos en

---

<sup>2</sup>Apenas ya reconocible en este libro por el cambio de género y los datos en evolución constante.

## INTRODUCCIÓN

busca de géneros. Estudié las fuentes y su productividad. No fue fácil. Las películas sufrían la maldición de los derechos de distribución y ni siquiera las filmotecas daban muchas facilidades. Aunque algunas lo hicieron. No existía el vídeo, y era cuestión de suerte conseguir una moviola. Las latas pesaban un montón. Y además tuve que pagar el alquiler de salas con proyccionista. Nunca disfruté entonces -ni los consejos de sabios me lo han concedido nunca después- de una ayuda relacionada con mis modestos trabajos sobre cine. Se leyó, por fin, el 14 de diciembre de 1973. El tribunal se mostró abierto al trabajo realizado y apreció el esfuerzo con generosidad. Vaya, pues, en cabeza mi reconocimiento a los profesores Virgilio Bejarano (+), Joan Bastardas (+), Santiago Alcolea (+), Antonio López Eire (+), y Carlos Miralles, que concedieron su preciado *album calculum* a mi trabajo de ¡ay! joven y vacilante doctorando. Y a Miquel Porter (+), que me introdujo en el mundo de la filmografía. Nunca le dediqué después al asunto una atención constante ni decidida; y fui publicando alguno de sus temas de vez en cuando y en lugares dispersos. Hoy por hoy, creo que la mejor manera de librarme de su sombra es organizarlo todo en un solo volumen. De modo que ahí va el libro, bien lejos y bien cerca de la idea inicial. Valga al menos para constatar que puse la primera piedra. Hasta que Solomon puso la segunda, y bien sólida. Y, luego, Attolini. La verdad es que yo no he sido nunca un buen agricultor de la parcela y que he seguido mis investigaciones de forma esporádica, inconstante, y muchas veces a expensas de encargos y sugerencias exteriores. He visto con admiración, por lo contrario, las aportaciones de Fernando Lillo en el campo de la didáctica y de la bibliografía; de Pau Gilabert o de Javier Tovar, en el de la literatura, con brillantes enfoques; de Alberto Prieto en historia; de M<sup>a</sup> Cruz García Fuentes en mitología. Y otros, Alejandro Valverde, desde luego, u Óscar Lapeña, que me disculparán que no extienda la lista. Es larga por fortuna e irremediabilmente desigual.

Esta, decía, trata sencillamente de concentrar mi tosca aportación al estudio de la presencia de la cultura clásica en el cine. He comenzado por la idea de espectáculo a la romana, el *munus* o celebración para disfrute de las masas, y su influencia en la configuración de lo que llamamos, por su nombre coloquial, “cine de romanos”. De otras denominaciones se habla a lo largo del libro. Se

pasa después a ordenar por géneros esa tradición, y se presentan unos capítulos dedicados a la épica: mayor y menor, histórica, literaria, mitológica; a la dramática: la tragedia y la comedia; y a la novela. Queda con ello limitado el *corpus* general del estudio tal y como lo he concebido.

Si bien he prestado cierta atención a la épica cristiana, nunca investigué sobre el tema judeo-romano de la figura de Cristo en el cine. Y hay que reconocerle una parcela, la única en que los romanos ocuparon sin ambages el lugar de opresores de otra civilización, hasta la reciente y varia moda de (neo) *peplum* provincial sobre algunas leyendas britanas o hispanas. Para cubrir el vacío, he tenido la suerte de contar con un estudio bien meritorio del Profesor Enrique Otón Sobrino, que se añade como apéndice, pero es en sí misma una obra a parte. Un honor para mí, un lujo para el libro.

Gracias, además, a los profesores M<sup>a</sup> Cruz García Fuentes y – de nuevo- Enrique Otón Sobrino. Ambos han leído la obra en fases diferentes del trabajo, han aportado sugerencias que me han sido de gran utilidad y, sobre todo, me han prestado apoyo esencial y ánimos en un proceso perezoso, lastrado de desidia, frente a un objetivo eternamente eludido, y condenado a remedar el parto de los montes. Y gracias, también, a D. José M<sup>a</sup> Vizmanos Alonso, erudito cinéfilo y bibliófago insaciable, cuyo repaso ha evitado muchos de los efectos de mi despiste ingénito. Pili, por fin, mi más firme pilar, me acompañó muchas y largas madrugadas durante la tan acelerada preparación de la tesis. Leyó, mecanografió y corrigió. Casi cuarenta años después, ha revisado también y, de nuevo, corregido este libro hasta el aburrimiento. Y ha compartido con paciencia mis dudas y mis manías. Los errores que quedan se deben a mi solo esfuerzo.

Libro, pues, ve a vivir tu vida.

Pedro L. Cano Alonso  
Enero 2014

# **CINE DE ROMANOS**



## Capítulo 1

### *Panem et circenses*

Donde se introducen algunas reflexiones generales sobre este tipo de películas y parecidas. Donde se habla de "cine de romanos" y se destaca la importancia que el concepto clásico de *munus*, y sus modelos principales, tiene para comprender el género. Donde se ofrecen algunas observaciones de amplio espectro a modo de fundamento. Donde, por fin, se propone que en el cine de romanos se sintetizan los pilares del entretenimiento.

#### 1. Cuestiones generales

Debería considerarse una obviedad discutir por mucho tiempo si estamos ante un género con estructura y tópicos propios o ante un subgénero de cine histórico, de época o parecido. En todos los sistemas taxonómicos se corre un riesgo general, se da un similar margen de error o de interpretación. En un sistema de cuadros esquemáticos, los conceptos "a la izquierda de la llave" son géneros de aquellos que se consideran de su familia inmediata, a la derecha: sus especies o subgéneros. Ponga, pues, el lector, la raya vertical donde considere conveniente (de aquí para allá, género; de aquí para allá, subgénero). Es evidente que muchas de las películas sobre la cultura clásica son de alguna manera históricas, pero no todas. Otras, son variables sobre versiones literarias y no siempre sobre obras de la época clásica griega y latina: la novela histórica del diecinueve y las obras de Shakespeare son fuentes privilegiadas de algunos de los mejores títulos de este cine. Los ciclos mitográficos no deben considerarse históricos en rigor, ni siquiera de fuente literaria más concreta que una enciclopedia, aunque casi todos tienen algo que ver con Homero, Ovidio, Apolonio de Rodas, los trágicos y una lista no muy larga en realidad de autores. Pero las variantes modernas de tragedia, la *Fedra* de Dassin, pongamos por caso, ni siquiera hablan de la antigüedad clásica, sino que la tratan como el génesis de todo los temas, de todos los géneros, de todos los conflictos dramáticos. El *quid* -los *quae*- del cine histórico se fundamentan<sup>1</sup> en colosalismo, novelación y biografía, sin olvidar un

---

<sup>1</sup>Hueso Montón (1983: 223), en su cuidado trabajo, seguía una clasificación taxonómica basada en "géneros de cine tradicionales" -a la americana-, como bélico, ciencia ficción, comedia, histórico, musical, policíaco, terror, *western*. Su análisis era serio y coherente con el método histórico. No es mi intención aquí hacer aportaciones globales al problema de los géneros cinematográficos. Es evidente que un

cierto condicionante político. Pero, si el *cine de romanos* fuera un subgénero, lo sería de la épica en cuanto al relato; y de la tragedia, en cuanto a la estructura. En efecto, por más que haya protagonistas, son obras corales. Hay conflictos individuales, pero están encuadrados en los de un colectivo: en un marco nacionalista, *Ben Hur*; social, *Espartaco*; político, *Julio César*; religioso, *Fabiola*, *Los últimos días de Pompeya*, *Quo Vadis?*, y la tragedia es el género que aporta la estructura básica del cine como espectáculo global. En resumen, que prefiero partir de los géneros literarios clásicos, en cuanto la escritura cinematográfica sigue ateniéndose a esos cánones<sup>2</sup> y se concluye que el *cine de romanos* no se ajusta a la norma de todos los filmes históricos, salvo en aquellos elementos estructurales supragenéricos. Si el héroe busca su destino apoyado por una heroína y molestado por su antagonista, con algunos colaboradores y pasando ciertas pruebas, eso es la estructura de cualquier película: la estructura precisamente clásica que la preceptiva griega y romana legó al cine. Si el *cine de romanos* trata sobre el anecdótico de cierta época histórica, sería cine histórico, sin duda, pero no lo sería, entonces, la serie *Hércules* o *Golfus de Roma*. Lo que sustenta el *cine de romanos* es que se refiere a la cultura clásica occidental por excelencia, las antiguas culturas griega y romana, en sus temas y en sus tópicos, en sus tipologías y en sus mitos; en sus estructuras y en sus métodos narrativos. Aunque, si bien se sustenta en todo ello, no lo tiene por objetivo, sino por entorno. El objetivo que, veremos, condiciona su estructura dramática, es el *munus*, el gran espectáculo, los *panem et circenses*, como concepto clásico de espectáculo global, masivo y desmedido vehiculado por el cine. Es el *munus* lo que sustenta el género. Y la época que trata, más o menos dibujada, más o menos estable, lo que lo enmarca. La historia de los héroes y su peripecia, con su estructura de tragedia y sus recursos brillantes, sus reconocimientos y sus epifanías, sus diálogos agónicos y sus puntos de inflexión narrativos, eso es otra historia, la de la estructura narrativa que comparten todos los géneros, que refieren el pasado, el presente o el futuro bajo la misma técnica que desarrollaron los autores de hace veinte o veinticinco siglos. Muy pocos guionistas

---

film "de romanos" puede ser bélico (y yo mismo escribí un superficial artículo de enciclopedia al respecto en *El cine*, Burulan, Barceloba 1975), y un film histórico, musical: *Cabaret*, pongo por caso. También es difícil saber si un film "de época" es histórico, etc.

<sup>2</sup>He tratado sobre la vigencia de las poéticas clásicas en el cine, en "Las fuentes clásicas del guión", VILCHES (comp.1998: 73-99) y en otros espacios..



ignoran que no hay más estructura completa que la clásica<sup>3</sup>. Respecto al nombre que asignar al género, quien firma estas páginas se resigna a leer *peplum* por doquier, pero no a utilizarlo con naturalidad. De hecho, bajo ese mote se pretende acoger cualquier película que trate de la antigüedad clásica, de entornos míticos o fantasías de *cómic*. No incluiría, sin embargo las variantes modernas sobre temas clásicos que componen un sillar importante en el edificio del cine inspirado en la cultura griega y romana. Por lo contrario, sí que acepta en su faltriquera películas basadas en otras civilizaciones antiguas. Y también las variantes de "espada y brujería", según la transformación de Hércules en Conán a principios de los ochenta y de Conán en Hércules en la serie de TV de mediados de los noventa<sup>4</sup>.

## **2. Romanos todos**

La verdad es que un realizador comercial no considera útil distinguir entre un griego, un fenicio o un persa, de modo que resulta difícil marcar los límites históricos o cronológicos del -como en botica, cabe de todo- *cine de romanos*. Digamos que los argumentos sobre pueblos mesopotámicos, los de próximo oriente y la civilización egipcia, tienen su parcela analógica en el género y comparten sus estilemas. A veces se busca entretenimiento más o menos didáctico en películas de argumento bíblico, como *Esther y el rey* (1962) o *David y Betsabé* (1952). Egipto<sup>5</sup> tiene sus encantos y un atractivo entre turístico e intelectual. Constituyó incluso una moda efímera en los cincuenta. Son unas cuantas películas moderadamente reflexivas, no exentas de cierta profundidad política cuyo pensamiento escatológico produce tanta curiosidad como el mensaje de conversión *naïf* de las persecuciones cristianas en el *cine de romanos* más ortodoxo. Tienen su morbo las pirámides y sus misterios, *Tierra de Faraones* (1959) de Howard Hawks; o el libro de los muertos, *Sinhué, el egipcio* (1955). Se da, incluso, en su ciclo una obra maestra de reflexión política, como *Faraón* (1966) de Kawalerowicz<sup>6</sup>. Pero la historia de Roma, al correr del tiempo, interesó en su totalidad<sup>7</sup> entre 1900 y 1966, y fue reforzada

---

<sup>3</sup>Con mi respeto hacia las las funciones de Propp, que tanto influyeron en los teóricos a partir de los años 70.

<sup>4</sup>Se trata el tema en el capítulo dedicado al *neomitologismo*.

<sup>5</sup>Se recoge y comenta abundante filmografía en CANO, P.L. y PADRÓ, J. (1998: 15-23).

<sup>6</sup>Cuyo rigor frente a los abusos de la clase sacerdotal en esta película, contrastan con el propagandismo al servicio de la iglesia vaticana de su *Quo vadis?* (2001).

<sup>7</sup>ATTOLINI (1992), CANO (1974, 1985, 1986), SOLOMON (1978, 2000 v.e.).

por la serie de compendios ulteriores, que ha aportado la televisión; y puesta al día a partir del *Gladiator* (2000) de Ridley Scott. ¿Por qué? Tiene que ver, sin duda, con la abundancia de novelas históricas al respecto y con los espectáculos de época que estuvieron de moda en los años en que el cine florecía. Y luego se da el caso de que el cine tiene una innata tendencia a la retroalimentación. Cuando una productora logra un éxito, todas intentan repetirlo. Es algo que ha durado hasta nuestros días y no cesa. Los primeros realizadores italianos se interesaron por su propia historia antigua y los franceses crearon y representaron tragedias neoclásicas. Edison, el genio plaguario, inició en sus obras coetáneas la costumbre americana de reproducir para el público anglosajón, con mentalidad ya judía, ya calvinista, todo cuanto funcionara en Europa. Las simples listas de producciones de principios de siglo lo evidencian. Hoy día pasa lo mismo con la excusa del idioma. Se trata de ocupar el propio mercado, tan numeroso, y evitar que caiga en manos europeas. Por su parte, los primitivos franceses habían entrenado las aguas de la mitología ovidiana, con sus amores románticos o sus transformaciones fascinantes. Ambas series -la historia de Roma y las leyendas mitológicas- habían nacido juntas y confluyeron en un género cinematográfico. Es decir, se hicieron una y sembraron no poca confusión en la cultura popular de los años sesenta<sup>8</sup>, por la dificultad para un público no iniciado de distinguir entre la glosa de la antigüedad recordada y la fantasía sobre el mito antiguo. El *cine de romanos* proporciona, pues, una cierta imagen de la Antigüedad Clásica, una imagen de trazo grueso que recoge la descripción de la novela histórica y los decorados teatrales; que evoluciona asociada a las épocas de su producción. No importa que el arco triunfal sea neoclásico o una túnica, fenicia: el conjunto da siempre Roma para el espectador, por frecuencia. En realidad, sólo los grandes *blockbusters* pueden permitirse un equipo de investigación y diseño de vestuario y *atrezzo*. Las películas de serie alquilan lo existente o administran la indigencia de producción sin demasiados prejuicios. Tras las versiones de *QuoVadis?* o de *Los últimos días de Pompeya*, todo aquel mundo de época incierta resultaba Roma para los espectadores. Sólo algún *Damon y Pitias*, sólo *Los diez mandamientos* o películas parecidas, se colaban entre Nerón y Constantino, entre César y Cleopatra. Eran todas de romanos y el apodo familiar "cine de romanos" se popularizó en España. Y no sólo en España. Cuando en los primeros setenta se da por muerto el género se habla de *Decline and fall of the Roman film*

---

<sup>8</sup>cf. nota 5 y Salotti, M. (1997: 47-57).

*empire*<sup>9</sup>. No se renuncia, por tanto, en este libro al popular apelativo de "película de romanos", por más que la pedantería de los críticos, no exenta de la tendencia al desprecio que la incultura -incluso la culta-libera, haya generado la dichosa palabra *peplum*, más paródica aún, exenta de razón filológica o raigambre popular (excepto en Francia, claro), pero tan publicada, que habrá que dejarla donde está. *Peplum* apela lejanamente a la moda en el vestir que estas películas popularizaron, con más o menos fidelidad según los casos, una túnica larga de pliegues irregulares que crea la imagen tópica de un antiguo griego o romano. Para describir un *peplum* habría que remontarse a la antigua vestidura de las mujeres griegas y su prototipo, la de la Palas Atenea, que paseaban por la ciudad durante la Panatenaicas; también entre griegos y romanos, era la túnica ceremonial y, en general, cualquier ropa exterior de corte amplio. Como sucede tantas veces -se usa *eastern* para hablar de filmes de aventuras de karatecas o se añade el nombre de *spaguetti* a los productos de serie B italianos-, la parodia se convierte en designación técnica. Fue la revista *Cahiers du Cinema*, donde Jacques Siclier consagró el nombrecito que se repite en títulos de artículos y libros a partir de entonces<sup>10</sup>, aunque a saber desde cuándo se estaba usando entre los aficionados franceses. Seguramente la escogieron porque sonaría a latinajo y el caso es que, si bien el nombre es sobre todo de una túnica amplia, decía, las películas en cuestión son llamadas también "de túnica corta", a partir de las aventuras de Hércules, que luce indefectiblemente las corvas hasta que su imagen se revisa para la serie de TV de 1996 y le adjudican calzones germanos.

### 3. Los límites del peplum

No está poco extendida la idea de separar el concepto de *peplum* como un género específico. INTERNET convierte a Henrik Larsen (*What exactly is peplum?*)<sup>11</sup> en la referencia más leída. Larsen sitúa con acierto el origen del género en *Hércules* de Pietro Francisci (1957) y accede a que el *Ulises* de Camerini (1954) y alguna otra de los cincuenta se consideren como *protopepla*. Pero el mismo recuerda que en inglés se conocen como *sword & sandal film* (*películas de espada y sandalia*) y en alemán *Sandalenfilm* (*filmes de sandalia*) o *Römer Film* (*película de romanos*). Y todos esos conceptos superan los

---

<sup>9</sup> LANE, J.F. (1977: 16-19).

<sup>10</sup> SICLIER, J. (1963: 45 ss.).

<sup>11</sup> <http://www.cultmovies.dk/peplum/guide.htm>

límites de la serie neomitológica italiana. Hay, en efecto, una coincidencia entre el nombre popular alemán y el español de *película de romanos*, un nombre desde tiempo inmemorial de las legendarias historias sobre César y Cleopatra, o de las de cristianos y leones. Queda una razón metodológica esencial para considerar de un mismo género las baratas películas italianas de los años sesenta y los filmes colosales que se iniciaron con *Cabiria* en 1914, y venían ensayándose desde el propio origen del cine: no cabe duda de que unas y otras pertenecen a los que podría llamarse *épica de romanos* o *épica romana*. Sobre esta base, es fácil aceptarlas, en paralelo a sus modelos literarios clásicos, como obras épicas mayores y obras épicas menores respectivamente. Pretender más límites que los que separan las obras literarias mayores (p.e. *La Eneida*) de las menores (p.e. las *Bodas de Tetis* y *Peleo* de Catulo), es decir, los límites de la forma, la extensión y rigor, es ponerle puertas al campo. Larsen indica además como características del *peplum* que es italiano<sup>12</sup>, que se produce entre 1957 y 1965, que sucede en “tiempos antiguos” (entre 1400 a.C. y 1100 d.C.). Bueno, aparte de lo dudosamente útil que resulta llamar “tiempos antiguos” a un período de tiempo que va desde la prehistoria hasta la edad media, en el cine buena parte de la épica romana mayor es también italiana –al menos en cola-boración– y casi toda la menor son coproducciones europeas tan menores como el género escogido. Las películas de argumento medieval se asocian genéricamente a las de romanos, porque comparten los rasgos épicos y, tal vez por falta de analogías más precisas, en cuanto son relativamente escasas y menos influyentes sobre la cultura popular. También hablar de *pepla* medievales o de vikingos es un confusionismo innecesario. Las películas sobre leyendas vikingas son pocas, pero con recia personalidad: el público las distingue y el especialista, también. Los temas relacionados con las leyendas anglogermánicas se conocen mejor como historias de “espada y brujería”, apelativo de origen británico (*sword and sorcery*). En la dialéctica de los historiadores y críticos cinematográficos, siempre propensos a los valores absolutos, una diferencia entre *cine de romanos* y *peplum* estaría tal vez en que aquél proviene del enfoque histórico y manifiesta un cierto respeto –no mucho, es verdad– a las fuentes, mientras que los *pepla* se inspiran, de manera progresivamente autónoma, en la mitología. Otra cosa es reconocer el *neomitologismo* italiano como

---

<sup>12</sup>Una percepción parcial. En realidad, la característica es que son todas coproducciones europeas –con muy eventuales participaciones estadounidenses– y casi todas tienen iniciativa o parte italiana.

corriente propia de un par de décadas, los cincuenta y los sesenta. Se usa aquí, pues, con una pragmática no exenta de cierto romanticismo, *cine de romanos*, con valor suficientemente aproximado y se restringe su alcance al entorno de las antiguas civilizaciones mediterráneas. En cuanto a *peplum*, se usará al hablar de neomitologismo<sup>13</sup>. El ámbito histórico natural de estas películas es la historia de Roma desde Rómulo hasta Atila. Sólo dos o tres episodios de la historia de los antiguos pueblos griegos se glosan alguna vez: las guerras médicas, Alejandro... Sólo alguna novela histórica conduce a Egipto. Añádase ciertos fragmentos bíblicos al conjunto: el diluvio universal, la historia de Moisés, alguno de los jueces legendarios... En los límites con la fantasía, las películas que seguían la corriente neomitologista, se crearon también extraños pueblos, extrañas modas, sin más relación con la fuente que algunos personajes o regiones, como puede observarse en *Hércules a la conquista de la Atlántida* (1961). También se fantasea sin medida con las épocas protohistóricas -*Rómulo* y *Remo* (1961)- propensas a recrearse con arquitecturas y utillajes excesivos. Las películas que se refieren al llamado imperio de oriente, como *La invasión de los Bárbaros* (1968), caen ya en ambigüedad descontrolada con las imágenes medievales. Los filmes sobre el ciclo artúrico tienen, como se decía sobre los vikingos, sus propios tópicos; y también las fantasías sobre la prehistoria. Con sus irremediables zonas de ambigüedad, el *cine de romanos* sigue las reglas de la épica clásica.

#### 4. La épica

La épica se basa en el desarrollo de una trayectoria de superación, el alcance de un objetivo. Si es un pueblo quien debe alcanzar un reto dirigido o representado por su líder, la narración precisa de medios formales de envergadura y cierta extensión: es la épica mayor, sea la *Eneida* o *Ben-Hur*. Si se trata de las aventuras individuales de un héroe, o su representación no alcanza el carácter de nacional, podrá hacerse en un marco de pretensiones menor y su margen de influencia en el público, que abandona la reverencia a las obras colosales y libera sus espíritu lúdico, será inferior. Como en las aventuras literarias o cinematográficas de Hércules. La épica debe siempre divertir. La mayor, además, impresiona. Como, decía más arriba, la épica mayor en cine es casi siempre romana. Me refiero a las grandes versiones sobre novela histórica esencialmente; y, como colofón de inicio de milenio, *Gladiator*. Hay pocas películas sobre las Guerras Médicas y sobre

---

<sup>13</sup> Y en cuantos deslices no pueda evitar ☺.

Alejandro el Grande. A partir de temas desgajados de épica mayor, se producen infinidad de películas menores, sobre todo en el período neomitologista. A partir de *Hércules* (1957) los argumentos neomitológicos forman lo más nutrido de la épica menor: ninguno de ellos pretendió adoptar tono colosalista ni mensajes nacionalistas, porque los *pepla* se movían en el campo de lo sorprendente o lo encantador. En el cine, pues, la influencia popular de la épica mayor proveyó el apelativo de *cine de romanos*; la épica menor se ganó el disfemismo de *peplum*. El regreso de la épica mayor, con *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) y la trilogía sobrevenida que forma con *Alejandro* (Oliver Stone, 2004) y *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), más, poco después, *300* (de Zack Snyder, 2007) envuelven la reaparición del (*neo*)*peplum*, una breve serie de películas, que mantendrán cierta modestia en sus objetivos, aunque los argumentos mitológicos tenderán hacia la epopeya en función de dos motivos. Por una parte, la nueva política económica de los estudios: mejor enriquecerse hasta lo babilónico o ir a la ruina con una sola película, que mantener un ritmo moderado de producciones. Por otra, el *storyline* universal de las películas de acción a partir de la era Bush debe ser “el mundo está en peligro porque el *mal* quiere destruirlo, y un héroe deberá enfrentársele”. Y, claro, ¿cómo abordar épicas menores?

## 5. El *munus*

El *cine de romanos*, por fin, le aporta a la historia del cine una de las peculiaridades que hizo de la civilización romana algo singular, el uso del *munus*, el espectáculo organizado para divertir al público en afluencia masiva. A partir del *cine de romanos*, la pantalla hace lo posible por asemejarse a un circo o a un anfiteatro. Como allí, se recrean momentos históricos o míticos de la antigüedad clásica. Se trata un *munus* mixtificado en el que hay *venationes*, *naumaquiae* y *proelia*, *ludi gladiatorii*, *cursus*, *triumphi* y un indefinido *etc.* A estas variables que tanto gustaban a los romanos, se añaden sus propias costumbres convertidas en espectáculo para el público de hoy: escenas en las termas, por ejemplo, o banquetes censuradamente orgiásticos, tabernas o catacumbas. Por fin, las catástrofes naturales -la erupción del Vesubio- o provocadas -el incendio de Roma- y las persecuciones cristianas, completan el ramillete de *munera*, o espectáculos ofrecidos a los asistentes por un productor que quiere gozar del favor del público, como los príncipes romanos quisieron gozar del de su pueblo y entendieron que les resultaba más fácil organizar un *munus* que

gobernar justamente. Una representación de todo ello, o de una parte, aparece en cada *película de romanos*, aderezando una acción dramática. Como, en el llamado musical, la danza y la música cuentan una historia y en ello radica la tipología del género, en el *cine de romanos* el *munus* explica la historia y sin *munus* no hay *cine de romanos*. La fórmula narrativa del género la aderezó G. Pastrone en su *Cabiria*, en el entorno de la Gran Guerra. El *munus* organizado por Pastrone tuvo éxito de público y reconocimiento crítico. Y desde entonces los productores de cine, los nuevos príncipes del imperio de la cinematografía, ofrecen uno al público de vez en cuando. Como pasa con todas las obras maestras, antes de *Cabiria* sólo hubo ensayos y después sólo barroco y renacimientos periódicos, por más que algunas obras rozaran la genialidad y muchas fueran espléndidas muestras de artesanía.

### **5.1. Los *cursus***

El cine se ha ocupado muy raras veces de las carreras de atletas: solo referencias en Julio César (1953) de Manckievicz, y una representación en Julio Cesar (1970), de Stuart Burge, más la carrera en solitario de Filípides en *La batalla de Maratón* (1959), de Jacques Tourneur. Y poco más. La carrera de atletas no es peculiar del *cine de romanos*. Sin embargo, las carreras de carros se impusieron desde época temprana como el espectáculo rey de entre los *munera* cinematográficos. La inmovilidad de la cámara en los primitivos no se ajusta a este tipo de secuencia, por más que la primera versión de *Ben Hur*, la de Sidney Olcott en 1907, no tenía apenas más objetivos que reproducir la parafernalia teatral del escenario giratorio. No obstante, en *La caída de Troya* (1910), Giovanni Pastrone consigue filmar el paso de una biga al galope colocando la cámara en diagonal al camino. En dos o tres secuencias exteriores aparecerá la biga por la derecha de la imagen alejándose por la izquierda casi en perpendicular, con lo que la visión de los caballos al galope se mantiene unos segundos, convirtiendo las carreras de Menelao o de sus mensajeros en un puro espectáculo insertado en la acción. En *Helena, la caída de Troya* (1924), de Manfred Noa, se situaba una carrera de carros en unos juegos Olímpicos, protagonizada por unos cuantos héroes homéricos entre ellos el propio Aquiles, que resultaba vencedor. Tal vez Noa quiso competir con el segundo *Ben Hur*, que se producía casi a la vez. Sería un vano intento, porque es precisamente en la versión de Fred Niblo, donde las carreras alcanzan el tercer escalón del podio, por aclamación del público. La carrera de referencia causó tal impacto que

aún hoy día hay nostálgicos que mantienen que no ha sido superada. En 1949, *Los últimos días de Pompeya* de Paolo Moffa y Marcel l'Herbier volverá a los exteriores para filmar una espectacular carrera de bigas, amistosa en este caso. Fue ampliamente superada por *Quo Vadis?* de M. Le Roy (1951), en la veloz y peligrosa competición de varias bigas, que intentan impedir la marcha de Vinicio a la incendiada Roma. La última versión de *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, contiene la mejor carrera de cuadrigas de la historia del género. Situada en una bien cuidada reproducción del circo, logra la identificación del público real y el de ficción en un clímax de excitación progresiva, mediante una decena -excesivas en clave realista- de cuadrigas en una secuencia de duración casi real que tardó meses en filmarse, pero cuyo resultado es aún hoy día asombroso, e impresionante por sus enormes dosis de sadismo: caídas terroríficas, aurigas destrozados, carros en pedazos por los aires, caballos revolcados por la arena, atropellos, agresiones... El más duro de los públicos romanos no hubiera disfrutado más con una carrera auténtica, de lo que disfrutaban los espectadores del local donde se exhibe *Ben Hur. La caída del Imperio Romano* de Anthony Mann (1966), aportaba también la última carrera en esta línea<sup>14</sup>. Vuelve a los exteriores y muestra influencias de *Quo Vadis?* de 1951 en la intervención de los riesgos naturales y el paisaje, y también de *Ben Hur* (1959) en cuanto a detalles de encuadre y uso del sonido se refiere. La secuencia es de una gran belleza y, probablemente, la mejor integrada en la acción. La parodia, por fin, confirma varias veces la popularidad de las carreras a la romana. Así, Buster Keaton subvierte la imagen de la cuadriga de magníficos corceles en *Las tres edades* (1923), conduciendo una cuyos caballos son escuálidos, de muy distintos tamaños y pelajes. No contento con ello, se deja robar sus animales poco antes de la carrera decisiva. Mas, dispuesto a vencer la adversidad y ayudado por una improbable nevada, los sustituye por perros; y las ruedas de la cuadriga, por deslizadores. Es la única vez que un trineo interviene en el clímax de una película de romanos. También Aníbal exhibe su equilibrio frente a Esther Williams en *La amada de Júpiter* (1954) de George Sidney; o -en una secuencia decididamente estática- Luis Sandrini intenta organizar el colapso circulatorio de carros, que padece Roma, en *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1945), de Roberto Gavaldón. En la misma línea, *S.P.Q.R.* (1995) de C. Vanzina presenta un atasco de circulación que colapsa la Vía Apia. Una delirante persecución entre bigas por la "Dehesa de la Villa" de Madrid, convertida en alrededores de una cochambrosa Roma, finaliza

---

<sup>14</sup> Scott no se atrevió a organizar una a la altura en su *Gladiator*.



*Golfus de Roma* (1966) de R. Lester, parodiando las carreras, tópico del cine de romanos, y el sistema de choques, cruces, situaciones insólitas propias del cine de acción y la comedia desmadrada.

## 5.2. Los *Ludi gladiatorii*

El combate cuerpo a cuerpo, al gusto homérico, es uno de los espectáculos favoritos del público del cine de romanos. El más antiguo debe ser el de dos gladiadores de características indefinidas en una secuencia de *Cleopatra* (1899) en la que entretenían a la egipcia y a su amante, durante el encuentro en Tarso. Pastrone, que había hecho espectáculo de la muerte de Paris a manos de Menelao y sus soldados en la escena final de *La caída de Troya* (1910), ofrecía en *Cabiria* la espectacular presencia física de su *Maciste*, infatigable fortachón que causaba, él sólo, estragos entre las filas cartaginesas. *Espartaco* (1912) presentaba el personaje del gladiador. A partir de ahí, numerosas cintas incluyen secuencias en la arena con luchas de gladiadores, que son a veces meras visiones globales y de relleno como sucede a menudo en la épica mística, preludiando los martirios. Otras veces se presentan como soporte del clímax. La *Fabiola* de Blasetti (1949), el *Espartaco* de Freda (1952), *Demetrius y los gladiadores* (1954, de Delmer Daves), *La rebelión de los gladiadores* (1958) de Cottafavi, constituyeron progresivamente un manual de técnicas de combate a dos, donde se aprovechaba la estética de la violencia en el anfiteatro. Fue en el *Espartaco* (1960) de Kubrick, donde se perfeccionó el significado del rito, destacando el horror de la situación, sin menoscabo del más brillante espectáculo<sup>15</sup>. Se trata de uno de los mejores combates que se han filmado, el enfrentamiento de Espartaco y un gladiador negro en Capua frente a Craso y unos invitados. También en *Barrabás* (1962) de Richard Fleischer, su *munus* principal, aparte del eclipse, era precisamente el imaginativo combate entre un hombre desarmado y un esdario hacia el final de la obra. Ninguna película es un manual de instituciones deportivas romanas, aunque algunas de ellas se esfuerzan en reproducir los iconos de algunos mosaicos. Los gladiadores tracios son seguramente la estrella de la función. Remedan el *subligaculuun*,

---

<sup>15</sup> La serie de TV de la HBO ha reducido el espectáculo a puro sadomaso-quismo.

algo así como un calzón, con *balteus*, cinturón; *ocrea*, una protección de las rodillas y *manica* que protege brazo y mano izquierdos; van armados de *sica* espada corta para defenderse. Los reciarios -red y tridente- aparecen aproximadamente definidos y peculiares. Con frecuencia, el gladiador tracio se confunde con el *secutor* -espada plana-, de características no tan lejanas, y se opone en el cine al reciario, una combinación tampoco imposible. Con el advenimiento masivo de las hordas de gladiadores en las postrimerías del neomitologismo, el personaje pierde contacto con las fuentes y no queda más que una leve esencia de esgrimas y boxeos fantásticos, con armas no ya antiguas, sino novísimas en cuanto recién inventadas, que se basan en la fuente de los films anteriores y el vestuario de los excedentes de otras producciones. La sencilla fórmula es el encuentro a muerte entre dos hombres semidesnudos y toscamente armados, permanece y es prácticamente inevitable en cualquier *peplum* de los años sesenta. Valgan como ejemplo la citada *La rebelión de los gladiadores* de Cottafavi; *El gladiador invencible* (1961), de Antonio Momplet; *El gladiador de Roma* (1962), de Mario Costa; *Los 7 gladiadores* (1962), de Pedro Lazaga, también llamada *Los 7 espartanos*; *Los diez gladiadores* (1963), de Franco Parolini, y tantos otros *pepla*, que en su propio título muestran el tipo de juego que ofrecen<sup>16</sup>. *Golfus de Roma* buscaba el lado cómico en los entrenamientos de gladiadores, presentándolos como deportistas no muy dotados de inteligencia, que aprendían sus golpes sobre esclavos. Puede que el mejor detalle -en plano profundo y montaje alterno durante una conversación conspiratoria en un anfiteatro- lo ofrece *La vida de Brian* (1979) de Terry Jones, cuando un judío aterrorizado huye a la carrera de un feroz gladiador que se fatiga persiguiéndole hasta caer fulminado por un infarto. En la citada *S.P.Q.R.*, se parodia un partido de fútbol Roma-Milán como un encuentro entre salvajes gladiadores del norte y un equipo local. Los gladiadores, en el cine como en el anfiteatro, lucían el físico y ofrecían a partes iguales el espectáculo del sudor y de la sangre, talmente como en el boxeo actual. Por exceso, la imaginería gladiatoria deviene finalmente icono,

---

<sup>16</sup>Muchos de ellos son contaminaciones neomitológicas con aventuras de Maciste y otros héroes.

adoptado por la comunidad homosexual. En la divertida parodia del cine de catástrofes, *Aterrizza como puedas* (1980, de D. y J. Zucker), el piloto del avión insinúa sus tendencias pederastas preguntando al preadolescente que visita la cabina si le gustan las películas de gladiadores. Los guerreros espartanos de *300* y su secuela (2014) son ya, con capa roja, túnica corta y abdominales de *photoshop* (2007-2014), un curioso estandarte homosexual, frecuentemente parodiado, puede que una parodia en sí mismos.

### 5.3. Las *Venationes*

El enfrentamiento de hombres y animales no es menos frecuente que las luchas entre gladiadores o las batallas. La secuencia más usada es la de cristianos expuestos a las fieras que, desde *Los mártires cristianos* (1905) se repite hasta la saciedad en todo el ciclo de épica cristiana. En 1912, *Quo Vadis?* sintetiza el modelo en la suelta masiva de leones frente a los cristianos que sucede al incendio de Roma. Enrico Guazzoni presumía de haber utilizado 30 leones en las escenas de anfiteatro. Pero es la lucha individual entre un hombre y una fiera el encuentro preferido y que mayores posibilidades permite a los trucajes del género, que -no hay que olvidarlo- florece y se extingue en una época en que la ilusión cinematográfica es naturalista, sin alardes electrónicos ni diseños por ordenador. Cuando en una película de romanos el héroe se enfrenta a una fiera, lo hace con una fiera auténtica -lo más grande y domesticada que sea posible- o se revuelca abrazado a una alfombra que fue bestia una vez. Así, Espartaco o Constantino se enfrentan a un león en *Espartaco* (1952), de Ricardo Freda, y *Constantino el Grande* (1961), de Lionello de Felice. O Cómodo se las ve con un felino en *La caída del imperio Romano*. Pero la más espectacular de las *venationes* la presentan las múltiples variables de *Quo Vadis?*, con el enfrentamiento del gigante Ursus con -en el film- un cornúpeta, mucho más pequeño de lo que habría querido el productor, para defender a la heroína Ligia, atada a las astas del animal, en unas versiones, o a un poste plantado en el anfiteatro en otras. En *El signo de la cruz*, es un gorila la estrella de la secuencia final del anfiteatro, donde se disputa la atención del espectador con cocodrilos devorando cristianas, luchas entre amazonas y pigmeas, elefantes que aplastan cabezas y otros espantosos divertimentos<sup>17</sup>. Son *venationes*,

---

<sup>17</sup> El soterrado sentido del humor de Cecil B. de Mille reconduce el espectáculo por los caminos de la ironía. Se volverá al asunto en el capítulo dedicado a la

por fin, cualquiera de las hazañas de Hércules en las películas neomitológicas. Y Maciste, y sus sucedáneos, se enfrenta varias veces a fieras; a un tigre, por ejemplo, en *Maciste en la corte del Gran Khan* (1961) de Ricardo Freda. Variables exquisitas son los combates con bestias mitológicas, cuyo reto de producción es precisamente el diseño del monstruo quimérico y su capacidad de movimiento. La lucha entre *Teseo y el minotauro* se remonta a un primitivo americano de John Stuart Blackton (1910) y es el momento culminante de *El monstruo de Creta* (1962) de Silvio Amadio. Sin estos referentes, tampoco hubiera sido posible la presentación de la lucha con el minotauro como un ritual iniciático en *Fellini, Satyricon* (1969) y en *Los héroes del Tiempo* (1981) de Terry Gillian. En *Hércules, los viajes legendarios*, serie televisiva de 1995, se le dedica un capítulo con un curioso desenlace trágico. También el enfrentamiento entre Perseo y la Gorgona responde a una clave de *munus* en el centro de una historia, en, por ejemplo, *El valle de los hombres de piedra* (1963) de Alberto di Martino y en *Lucha de titanes* (1981) de Desmond Davis, donde la trama evoluciona precisamente enfrentando a Perseo a diferentes monstruos de raigambre más o menos mitológica, a la medida de la inspiración del gran artesano Ray Harrihausen, que ya había puesto a prueba a Jasón con dragones y esqueletos vivientes en *Jasón y los Argonautas* (1963) de Don Chaffey. A todo ello se volverá en el lugar oportuno. Y, nuevamente, unas líneas para *Las tres edades* y *Golfus de Roma*. La primera enfrentaba a Buster Keaton con un león al que buscaba una espina en las patas (*Androcles y el león*, 1912, era el referente) y, al no hallarla, se dedicaba a hacerle cuidadosamente la manicura, con lo que el animal parecía sentirse satisfecho. Incluso le estrechaba la mano. Mayor complicidad aún se daba en versión de *Androcles y el león* (1952) de Chester Erskine, según Bernard Shaw: acababa con un vals bailado por el cristiano y la fiera (tal vez un antecedente asexual de *La bella y la bestia* de Disney), ante un atónito príncipe y un enternecido público del anfiteatro de cartón piedra, más pobre, eso sí, que en las superproducciones, porque las parodias no suelen gozar de grandes presupuestos. En *Golfus de Roma*, el adolescente Hero, medía sus fuerzas con una yegua -la empujaba, la forzaba a correr...- con tal de hacerla sudar a la busca del preciado ingrediente para una pócima afrodisiaca. El indescriptible Cecil B. de Mille -que hizo de lo desmedido un estilema en su fastuoso melodrama sobre Cleopatra (1934)- presentó la más sorprendente de las *uenationes* en la escena de la nave, donde la reina, aún nostálgica por la pérdida de César, halaga a

---

*épica cristiana.*

Marco Antonio con un espectáculo -ya lo hacía en la versión de Méliès de 1899- donde un gladiador ligero de ropa y látigo en mano procede a la doma circense de un grupo de bailarinas cubiertas -lo menos posible- por pieles salvajes. No obstante, piensen las irritadas señoras que esa imagen no es metáfora machista, sino femenina paradójica, en cuanto la egipcia -más inteligente que cualquier varón- está domando a Marco Antonio mientras le entretiene con ilusorias sumisiones de revista musical. Ella representa su indefensión ante el romano, pero la secuencia acaba cuando su leve gesto de anuencia informa al *hortator* de que Marco Antonio ha sido capturado en las redes del amor y ya pueden zarpar. De débil mujer, pasa a capitana de la nave, que inicia su movimiento al son de la misma música que animaba la secuencia, y se lleva su presa. Toda una *venatio*.

#### **5.4. *Naumaquiae* y *proelia***

Los romanos eran aficionados a simular batallas célebres en sus *munera*, como los productores de películas de romanos, cuando el presupuesto lo permite. Podemos ver una larga descripción de la batalla de Maratón en la película del mismo nombre (1959), de Jacques Tourneur; la semilegendaria gesta de Leonidas en *El león de Esparta* (1962) de Rudolf Maté y en *Los 300* (2007) de Zack Snyder y la de Salamina en *300: El origen de un imperio* (Noam Murro, 2014); la batalla de Zama en *Cabiria* (1913) y *Escipión el Africano* (1937); la de Cannas en *Aníbal* (1959). En *Espartaco* (1960), se muestra una espléndida réplica de estrategia y disposición del movimiento de las legiones. Las batallas se rodaron en España y con la colaboración del ejército español, que cedió ocho mil soldados para la batalla final y con el -nunca intercambiable- costo humano de causar cuatro heridos graves por quemaduras en la escena de los haces cilíndricos que ruedan entre llamas. El avance de las legiones al tresbolillo en grupos rectangulares alternados se proponía como una alegoría del avance organizado y mecánico de Roma, que sólo podía frenarse mediante la revolución, representada por los cilindros de paja incendiada que obligaba a los romanos a dispersarse. Otras estrategias romanas de combate suelen ocupar un lugar destacado en el espectáculo, como la *testudo* (tortuga), un precedente de las divisiones acorazadas que se lograba haciendo que los pelotones avanzaran cubriéndose en grupo mediante los escudos a modo de caparazón colectivo; o las catapultas o las balistas, que lanzaban piedras y balas de plomo. También se suelen dejar ver torres de asalto: una de grandes proporciones, de varios pisos -una *turris tabulata*- se erigía en protagonista de la digna serie de

televisión *Massada* (1981) de Boris Segal, que describe la caída del la ciudad en la orilla occidental del Mar Muerto, uno de los enclaves que por todo el territorio de conquista romana provee datos más o menos históricos sobre heroicas resistencias. Aquí se cuenta que fue la última plaza en caer bajo la fuerza romana tras la rebelión judía del año 66 y que aguantó hasta el 73 con apenas un millar de personas de las que sólo sobrevivieron siete, entre mujeres y niños. Los romanos eran muy malos navegantes y sus flotas solían dejar bastante que desear. El propio César comenta las deficiencias de sus naves de transporte en la campaña de Britania y más de una vez se vieron sus flotas destrozadas por los elementos, por más que no dejaron de lograr notables victorias. Las contadas ocasiones les dejaron bien orgullosos de sus gestas y las *naumaquiae* pasaron a ser plato fuerte y excepcional en los anfiteatros. Fueron éstas: la batalla de las islas Égates (260 a.C.), donde el cónsul Duilio venció a los cartagineses; la campaña de Pompeyo (67 a.C.), que limpió el Mediterráneo de piratas; la batalla de Accio, donde Agripa y Octavio derrotaron a Marco Antonio y Cleopatra, liquidando lo poco que quedaba del llamado Segundo Triunvirato y dejando las manos libres a Augusto para emprender su principado. Como su especialidad era el combate sobre plano, adaptaron y modernizaron muchos ingenios para envestir naves y capturarlas de modo que se facilitara el asalto por soldados de infantería. Algunos de estos artilugios devienen instrumento de espectáculo, como el *corvus*, una especie de puente de abordaje; los *rostra*, unos espolones de embestida en proa; y las *manus ferreae* o ganchos de abordaje. Las *naumaquiae* aparecen a veces en la épica política como culminación espectacular de la acción bélica. La primera batalla naval que reprodujo el cine fue el incendio de la flota romana frente a Siracusa. Y se ofreció en *Cabiria*, en cuyos títulos finales, además, se hacía homenaje a la batalla de las islas Égates. Pese a que el detalle estaba centrado en los espejos inventados por el ingenioso Arquímedes, el observador podía distinguir espolones y algún *coruus* en las naves. *La batalla de Siracusa* (1959) mostraba otra reconstrucción. Con todo, las *naumaquiae* más brillantes pertenecen al ciclo de Cleopatra que presenta la batalla de Accio en varias ocasiones, como *Cleopatra* (1917 y 1963) o *Antonio y Cleopatra* (1971). La *naumaquia* que ocasiona el cambio de fortuna del atribulado Ben-Hur, es un nada improbable ataque de piratas, derrotados pero no exterminados por Pompeyo. Si el ciclo de *Ben-Hur* se fundamenta en dos *munera*, la *naumaquia* y el *cursus*, la versión de Fred Niblo hizo honor al nivel de espectáculo que se esperaba -se comentarán ambas en su momento- mientras que la versión de William Wyler, aunque lleva la carrera a los límites de lo insuperable, no alcanza el nivel de su

modelo en la batalla naval. Charlton Heston, como director de *Antonio y Cleopatra* (1971), intentaba recordar la naumaquia de *Ben Hur*, donde el mismo había sido remero, y consagraba la figura del *hortator* como un icono esencial de la imaginería naval romana. Respecto a *Ben Hur*, la *naumaquia* de 1925, con anécdotas macabras sobre su realismo y la -no demostrada- existencia de auténticos ahogados en la filmación, queda como modelo indiscutible y patético para la historia del cine. Una interesante alternativa al detalle en la imagen lo proponía Manckiewicz con su explicación didáctica de la batalla de Accio mediante el seguimiento que hace la propia Cleopatra desde una maqueta en su cuartel general. Lograba así, lo que nadie había visto en una *naumaquia* hasta entonces: relatar qué estaba pasando allí aparte de bruscas embestidas, abordajes, ahogados y naves en llamas.

### **5.5. *Triumph***

Los romanos homenajaban a sus generales vencedores en campañas bélicas, mediante la celebración de una simbólica entrada en la ciudad, un desfile que recorría las vías principales. Solía pasar por el Circo Máximo, rodeaba el Palatino, cruzaba el foro, seguía la Vía Sacra hasta llegar al Capitolio, donde se celebraba un sacrificio religioso en acción de gracias. Según el grado de importancia de las hazañas conseguidas, el desfile recibía el nombre de “ovación” o “triumfo”. Durante una jornada de fiesta popular, en la ovación, el general era homenajado con una entrada solemne en la ciudad en forma de desfile que finalizaba con la celebración de una ceremonia religiosa, el sacrificio de una oveja. A modo de condecoración el general lucía una corona de mirto. En el triunfo, era precedido por carros que portaban el botín de guerra y a los prisioneros cargados ignominiosamente de cadenas. La vergonzosa afrenta a los caudillos vencidos debió de ocasionar más de un suicidio. Dos ilustres damas de marcada presencia en la imaginería cinematográfica son los casos más famosos. Una, Sofonisbe, hija de Asdrúbal y amante de Masinisa, pero casada con Sifax de Sirta por razones políticas. La heroína cartaginesa se negó así a formar parte del cortejo triunfal de Escipión el Africano tras la Segunda Guerra Púnica. La otra, Cleopatra, tal vez por amor a Marco Antonio, tal vez para no adornar el triunfo de Augusto tras la batalla de Accio. Pero la propia reina de Egipto había entrado triunfal en Roma, precedida de gran parafernalia, cuando acompañó a César a la capital. Esta entrada que recogen algunos autores se plasmó en las versiones cinematográficas como uno de los momentos espectaculares del relato. Cecil B. de Mille no se lució realmente en 1934. Sí lo hizo Henry L.

Mankiewicz, que dirigió un triunfo barroco y descarado, un auténtico show africano no exento de cierto sentido del humor, que reflejaba más por analogía con los gustos de los sesenta que por fidelidad a las fuentes el efecto de sorpresa y admiración que estos desfiles debían ejercer sobre los romanos. Había allí dos comentaristas de excepción: César, y un coro alternado de políticos con el propio Augusto entre ellos. César admira a su amante y a su hijo, garante de Cleopatra. Los otros observan lo mismo con preocupación. Se usa, pues, esa exhibición de poder como gota de agua que justifica el magnicidio inminente. Dos excelentes reflexiones políticas sobre la relación contradictoria entre el tirano y las masas, que dan y retiran el poder; que con su respaldo dan vida y muerte a los gobernantes de forma implacable y, a veces, contradictoria. Su antecedente más ilustre había sido el despliegue por las calles de Roma de unas legiones victoriosas mandadas por Marco Vinicio en *Quo Vadis?* (1951) de Mervyn Le-Roy, que presentaba de forma didáctica algunos aspectos de la ceremonia: la lujosa cuadriga del vencedor acompañado de un esclavo que le sujetaba la corona -de laurel para los triunfadores- y le susurraba de vez en cuando “recuerda que sólo eres un hombre”, los cautivos, el botín, el entusiasmo de la multitud. Ambas secuencias se sustentaban sobre magnificentes aparatos sonoros y pegadizas partituras musicales. Marcial la primera, como correspondía a la segunda gran postguerra mundial, con alardes de tubas y timbales. Operística y barroca la segunda, propia de los decadentes años sesenta. En *La caída del Imperio Romano* era Marco Aurelio el que veía desfilar a sus numerosos aliados, frente a las murallas de Viena, mientras meditaba sobre lo necesario de fortificar la paz y lo difícil de mantener la estabilidad con semejante elefantiasis política. Valga comentar que el triunfo genuino era incluso más exagerado en sus formas que su transmisión cinematográfica. Robert Taylor nunca vistió una túnica de púrpura bordada en oro ni esgrimía un cetro de marfil, como probablemente hicieron Escipión el Africano o César en más de una ocasión. Los excesos quedaban para Nerón. También aquí la parodia más conocida se encuentra en *Golfus de Roma*, cuando Miles Gloriosus pasea cantando engrdeído, al frente de sus legionarios zarrapastrosos y aburridos, por barrios estrechos y entre ciudadanos que pasan de guerras y soldados. El pueblo quiere sobrevivir, no se alimenta de grandezas; y el militar es un fantasma, no un héroe. Como en Plauto, claro. Pero el triunfo más curioso y atrevido es el de *Anfitrión* (1935). Reinhold Schünzel parte de la navegación en línea de quilla de la escuadra y el paso del buque insignia bajo un arco triunfal -un descarado símbolo fálico-, el desembarco de las tropas y su desfile



ulterior por las calles de Tebas hasta el foro, donde se cuadran a las órdenes de una voz marcial. Luego, un burgomaestre, con algunas cualidades oratorias muy sospechosamente parecidas a las de Goëring, pronuncia un discurso de bienvenida. La peligrosa parodia del *Reich* -desfile, voces marciales, taconazos- culmina con la entrega a las tropas de un grupo de doncellas, que cantan y bailan al ritmo de un vals berlinés en una composición que recuerda voluntariamente las coreografías de Busby Berkeley. Parece ser que Schünzel no tardó en emigrar a EE.UU.

## 5. 6. Catástrofes

Del repertorio de los anfiteatros romanos ya debió formar parte la caída de Troya, algo más que una batalla sin duda, al incluir la destrucción de una ciudad. Las imágenes que proveen Virgilio en la *Eneida* y Homero en la *Odisea* -que no en la *Iliada*- son tan sugerentes que la sola entrada del caballo hueco y Troya en llamas justificaron más de una película. Pero el mayor espectáculo del mundo lo vieron los habitantes de Pompeya desde demasiado cerca. Plinio el Joven aporta algunos datos en torno a la muerte de su tío, Plinio el Viejo, que resultó víctima de la catástrofe. ¿Qué habría sido de la arqueología clásica sin la erupción del Vesubio sobre las ciudades de Pompeya y Herculano? En el caso del cine de romanos, se le habría hurtado un espectáculo repetido en varias ocasiones, y que resulta tal vez el más notable antecedente primitivo del cine de catástrofes que se puso de moda en los años setenta, justo cuando ya no se estrenaban *pepla*, por cierto, y hacían falta *panem et circenses*. En *Los últimos días de Pompeya*, la emprenden con la destrucción de sus decorados desde 1901 (la primera versión, británica, de Robert William Paul) y ya en 1913 Mario Caserini podía presentar su producción, dirigida por Eleuterio Rodolfi, como “el espectáculo más grande de la época”. Caserini se adelantó en el estreno a Giovanni Pastrone, cuya *Cabiria* (estrenada hacia 1914) arrancaba con una erupción del siciliano Etna y su correspondiente terremoto. La compartida producción (francesa e italiana) de Marcel l’Herbier y Paolo Moffa (1949), cuya escena de anfiteatro no podía competir con la *Fabiola* de Blasetti del mismo año, intentaba hacerlo precisamente mediante la catástrofe telúrica más famosa de todos los tiempos. El incendio de Roma en la versión de *Quo Vadis?* (1951) es una de las mejores catástrofes clásicas que se han filmado -las versiones sobre Pompeya no han sido nunca producciones suficientemente colosales, aunque la de 1926 dejó medio arruinada la industria italiana del cine- por más que en *Ben Hur* (1959) se organiza

un buen terremoto -con la novedosa parafernalia sonora de la estereofonía recién inventada- por la muerte de su redentor. En *Fellini, Satyricon*, se concluye la primera secuencia mediante un corrimiento de tierras que destruye el extraño barrio subterráneo, precisamente en forma de cono volcánico. Para Fellini, se tambalea el sistema; para el público, es el decorado y eso es lo que sobrecoge o entretiene con frivolidad. Las series de TV que versionan las novelas históricas durante los años ochenta, resuelven estas escenas con cierta dignidad, pero la TV carece aún de definición y perspectiva para impresionar al público. *Pompeii* (Paul W. S. Anderson, 2014), aún no estrenada en España cuando se revisan pruebas, fundamenta su publicidad en una reconstrucción de la tragedia con los medios digitales de que se dispone a día de hoy y los resultados son realmente espectaculares.

### **5.7. Los escenarios como *munera***

Son espectáculo en sí mismos algunos de los escenarios que debieron albergar la mitificada política romana: la gran panorámica de Roma, las terrazas de palacio, las estancias de los poderosos, el foro, la sala general del senado donde se ha de ver actuar a algunos de los personajes que sustentan la mitología política romana, como César, Cicerón, Marco Antonio, Craso, Augusto; incluso Escipión o Catón el Viejo. Los paseos por exteriores ciudadanos, como calles, jardines, el propio foro son menos frecuentes de lo que pudiera suponerse. El foro alberga alguna de las escenas corales en películas bastante antiguas, por influencia Shakespeariana. Destaca el falseado naturalismo de *Escipión el Africano* (1937) de Carmine Gallone, donde corifeos populares manifiestan su apoyo a la política imperialista del Africano -*alter ego* de Mussolini- y el fin de la primera parte de *Julio César* (1953) de Shakespeare y Manckievicz, que culmina en el discurso de Marco Antonio. Pero hay algunos interiores privilegiados, que resultan para el público más atractivos que el relato, por más que suelen ser escenarios de conspiración. Los atrios y las zonas ajardinadas se potenciaron en las series de TV de los años ochenta, pero son las piscinas interiores, remedos de *impluvia*, y las termas, los lugares que prefiere el cine de romanos para situar momentos clave sobre las intenciones de los personajes y las descripciones de caracteres. La secuencia prototípica, el momento cumbre, es la que acontece en las termas en el *Espartaco* de Kubrick. Y es que el reto técnico estimula a los realizadores. El público que asiste, no suele darse cuenta de que -en aquella época- es imposible filmar una escena en unas termas con vapor en el entorno: se empañarían las lentes y los focos. El equipo de Kubrick ideó algo

ingenioso. Utilizaron hielo seco -anhídrido carbónico- en vez de calentar agua. Mientras los personajes conspiran sudorosos, los actores estaban sufriendo en sus carnes apenas unos pocos grados: debieron interpretar la relajación muscular del ambiente cálido -con la piel engrasada para fingir sudor- y recitar su papel convincentemente, mientras se esforzaban por no tiritar de frío entre vapores de hielo carbónico. La piscina interior es imprescindible en escenas de seducción, como arma política, y el prototipo, el baño de Cleopatra. La falta de medios estimuló la imaginación de Vittorio Cottafavi y en *Las legiones de Cleopatra* se presenta una taberna como centro de conspiración en la trama. La taberna es también recurrente en la versión televisiva de *Quo Vadis?* (1985) de Franco Rossi. Por lo contrario, las pocas veces que se presenta a los romanos comiendo familiarmente sentados alrededor de una mesa, se trata de destacar momentos de intimidad, algo así como la otra cara de los tópicos. En esta línea, Escipión amonesta a sus esclavos por triperos y conformistas en *Escipión, el Africano* (1971) de Luigi Magni; o Graco y el lanista departen sobre la gordura y el buen vivir en *Espartaco* (1960) de Kubrick. O la familia romana de Ligia recibe para cenar a Marco Vinicio con sencillez cristiana -en el *Quo Vadis?* de Le Roy- frente al ostentoso banquete orgiástico, que ofrece luego Nerón. Las catacumbas -en las versiones de *Fabiola* y de *Quo Vadis?*- ejercen el atractivo de lo oculto, donde, al fin y al cabo, se conspira, aunque la conspiración cristiana sea la correcta en el género. Alternan su función con las mazmorras donde la tortura puede también preparar el ambiente de terror de que es necesario imbuir al público, antes del anfiteatro, como en *Quo Vadis?* o *Espartaco*; o como en *Constantino el Grande* (1961) de Lionello de Felice. Y las parodias llegan implacables. En *La amada de Júpiter* (1954) de Georges Sidney, Fabio Cunctator amenaza con enviar entre las vestales a una joven, junto a una enorme piscina, si no acepta el matrimonio de inmediato. Ella se baña después, mientras canturrea sus sueños eróticos entre discóbolos, hércules, apolos varios y amorcillos, que cobran vida en el fondo para su deleite (¿y el de las matronas que asisten al espectáculo?). Claro que sólo a una romana le podía pasar algo así en una piscina: a la nadadora Esther Williams. En *Golfus...*, el joven Hero comparte su sesión de vapor con una yegua impertérrita entre los demás asistentes. Hay mazmorras y escenas de tormento en *La vida de Brian*, pero la mejor de las parodias de tortura la ofrece en una calle, junto a un muro, donde dos centuriones aterran y maltratan al autor de unas pintadas subversivas con faltas gramaticales, obligándole a recitar la gramática latina y sus reglas de concordancia y de régimen. Luego deberá copiar cien veces el texto correcto. Para

colmo, otro grupo de vigilancia le pilla cuando está acabando su castigo, y va a la mazmorra por sus pintadas subversivas. Los bachilleres de antaño recuerdan sus sudores infantiles. No los de hoy, que siguen perdiendo el tiempo con el furor declinatorio de sus profesores, pero no les hacen mucho caso.

### 5. 8. La corte y el senado.

Sólo la decadencia, digamos por fin, es espectacular. Un cónsul o un príncipe romano ejerciendo el poder con seriedad puede ser un momento dramático en el relato -Marco Aurelio, Constantino, algún senador prudente de vez en cuando-, pero si los gobernantes romanos exhiben arrogancia, hipocresía, abuso de poder, crueldad, psicologías retorcidas o líbidos desatadas, entonces las secuencias devienen un *munus*. Y es en las series "cristianas" donde destacan. En los banquetes orgiásticos, prima el colorido de las variables culinarias, muy especialmente las frutas, cuya estrella indiscutible es la uva que los tiranos saben utilizar espectacularmente según cánones estrictamente cinematográficos: se toma el racimo en la cuenca de la mano, se alza por encima del nivel de la nariz y se acerca a la boca para abordarlo directamente entre los dientes. Uno de los más curiosos iconos ¿clásicos? que el cine ha dejado para la posteridad<sup>18</sup>. Pero la fantasía estética de los banquetes se recoge en *Fellini, Satyricon*, en el banquete de Trimalción, de un aire sórdido que parece separarlo del origen paródico que tiene en el texto de Petronio<sup>19</sup>. El tono distendido de una cierta anarquía que el cine otorga a estas escenas, destaca en la *Fabiola* de Blasetti y las leyenda orgiásticas se subrayan en la versión de *Ben Hur* de 1925, un memorable momento con vampiresa. La orgía por excelencia se presenta en *Cleopatra* -naturalmente, la de De Mille-, donde Marco Antonio y Cleopatra se disputan un símbolo fálico con aire infantil, después de que un grupo de muchachas sacadas chorreando del mar en una red ofrecieran a Marco Antonio cada una, una ostra con la concha abierta y su perla dentro; todo ello aderezado con la larga danza-cacería de que se habla más arriba. Las groseras provocaciones pornográficas de Tinto Brass en *Calígula* (1979), se quedan en mantillas ante la imaginación desatada del padre del gran espectáculo, que por cierto hizo bañarse dos veces a Claudette Colbert

---

<sup>18</sup> Una probable influencia de la pintura barroca o un sencillo caso de retroalimentación entre unas películas y otras.

<sup>19</sup> Tan bien plasmada en la versión independiente que ha publicado el profesor Matías López (2007, *El festín de Trispudientillo*. Barcelona, PPU).

en leche de burra, en *Cleopatra* (1934) y antes, como Popea, en *El signo de la cruz* (1932), donde no faltaba alguna apabullante orgía, presidida por un brillante Nerón, Charles Laughton. Si bien la fiesta es espectáculo gozoso y un cierto sentido del humor suele presidir el momento, que se considera de descanso psicológico mientras llegan los horrores del anfiteatro o de la guerra, no obstante, la secuencia del prostíbulo imperial en la serie de TV *Yo, Claudio* (1978) de Herbert Wise sobre la obra de Graves, mantiene el dramatismo y la difícil dignidad narrativa que precisa. *Golfus de Roma* tampoco logra, en su disparatado guateque, competir con los excesos -¿serios?- del maestro De Mille. Una sesión plenaria del senado ocupa, otras veces, lugares clave, como *munus*, en las películas. En ciertos momentos y en ciertas obras, se constituye en un espectáculo independiente, como una carrera o una batalla. El discurso de Escipión frente a Fabio en el *Escipión el Africano* de Gallone se organiza como un espectáculo de oratoria grandilocuente y no deja de ser uno de los momentos más interesantes en el primer acto de la desdichada obra. El *Espartaco* de Kubrick alcanza situaciones brillantes en el senado con las diatribas entre Graco y Craso. En un entorno similar, los discursos de Octavio le proporcionan su cuarto de hora de gloria en la *Cleopatra* de Manckievicz. La larga sesión senatorial donde se discute la concesión de la ciudadanía romana a una serie de pueblos es también una de las mejores secuencias de *La caída del Imperio Romano* de Mann. Aún contando con un buen guión y buenos actores, sólo en dos entornos se cree un director de cine capaz de mantener la atención del público varios minutos ante un discurso: en la sala de un juzgado y en el senado de Roma. Y no faltan parodias, a veces brillantes en su sarcasmo. Como en *S.P.Q.R.* (1995), donde la sesión final del senado no es un espectáculo, pero los senadores dan el espectáculo. El cónsul, acusado de corrupción y actividades mafiosas con todo lujo de pruebas, convence al senado con su oratoria cínica, de que interrumpir las actividades que conlleva la corrupción en Roma significaría la inmediata ruina de la economía romana. Es absuelto, y condenados los acusadores. No en vano las iniciales no significan en esta obra *Senatus PopulusQue Romanus*, sino *Sono Porci Questi Romani*.

## 5.9. Ritos, misterios y milagros

El aparato milagrero que aportan las novelas históricas del XIX, no se olvida en las películas de romanos, desde la voz sobrenatural que recuerda a San Pedro sus obligaciones apostólicas, con ulterior florecimiento de vara, a la curación de un tullido por el mismo apóstol en la serie de TV *Anno Domini*, pasando naturalmente por el repertorio obligado en las vidas de Cristo. En *Ben-Hur*, en las dos versiones importantes, se organiza un *munus* integrado por el terremoto, la tormenta y la curación maravillosa de la madre y la hermana del protagonista. Las maravillas son, a veces, paganas, como las intervenciones divinas en algunas películas de las series mitológicas. Los dioses del Olimpo, el propio Zeus sobre todos, participan con sus prodigios, especialmente en las dos pequeñas obras maestras de Harrihausen: *Jasón y los Argonautas* y *Furia de Titanes*, donde hay milagros y transformaciones frecuentes. Los ritos paganos se abordan en la serie de *Los últimos días de Pompeya*, donde los misterios de Isis se oponen a la fe cristiana, pero también suponen momentos importantes en películas esporádicas, como la consulta al oráculo en la *Cleopatra* de Manckievicz o en las interesantes tragedias de Pasolini, *Edipo* (1967) o *Medea* (1970).

## 6. Munus, género y arquetipos

Todos estos atractivos mencionados forman parte de una película de romanos prototípica, pero no son un aderezo en la trama, sino un soporte estructural, que distingue las películas como género. Veamos. Desde el punto de vista ético, la intención de los emisores, los productores, es divertir -apartar de sus pensamientos habituales- y entretener al público. No deja de buscarse una cierta clase de catarsis. Desde el punto de vista estético, el producto a construir se apuntala en los diversos *munera*, esencia de la película. Tomemos, por ejemplo, *Quo Vadis?* de 1951. El clímax del primer acto es el triunfo, donde se sintetiza el punto de partida para la acción y el primer desequilibrio de lo establecido que conducirá a la evolución del relato. El banquete y las catacumbas enmarcan inflexiones menores del segundo acto. El incendio y la carrera, brillantemente combinadas, centran la atención del clímax del segundo acto. Las escenas de anfiteatro, por fin, son el centro -el mensaje, no el escenario- del clímax del tercer acto. El *munus* no es un espectáculo que apoye la trama, sino que la trama es una excusa para organizar los espectáculos. No sé a cuántos ciudadanos llegó a convertir la novela, pero las películas no buscaban esa función.

Lo pagano es atractivo en el cine. Por esa estructura, fundamentada en el *munus*, *Quo Vadis?* es una película más sólida que, por ejemplo, *Titanic* (1997) de James Cameron, que debe separar dos partes de género diferente para justificar los gastos de la última hora de película; y debe obcecarse en mantener -el tiempo confirmará el absurdo- que la historia romántica o la lucha de clases tienen alguna importancia en la película. Según el modelo de estructura genérica que aquí se observa, el *Espartaco* de Kubrick tendría su primer clímax en el anfiteatro privado de Capua; en el segundo acto, se sucederían el senado, las termas y la brillante batalla de infantería para dar paso a las alternancias en las fuerzas dentro y fuera de Roma; el clímax del tercer acto se apoyaría en la exhibición de las fuerzas del poder y de los esclavos en montaje alternado con los discursos de sus líderes. Fracasa el *Escipión...* de Gallone, no porque su mensaje sean las fantasmadas de Mussolini -eso lo haría repugnante pero no necesariamente una mala película-, sino porque su estructura de género es un desastre. No se entiende cuándo hay *munus* y cuando relato. Los fastos del senado se pierden entre la verborrea de Escipión y Fabio Cunctator y las masas populares son un caos, no un espectáculo. La película comienza directamente en lo que debería ser el primer *munus* sin situar su función narrativa; el segundo acto que debería tener sus partes bien definidas por la presencia de *munera* concretos y organizados, se pierde entre diálogos ridículos y escaramuzas incomprensibles; la batalla de Zama que debió ser el clímax del segundo acto abochorna entre elefantes de cartón que reciben flechazos, y cables de telégrafo que cruzan el desierto de Túnez más de dos siglos antes de Cristo; el suicidio de Sofonisbe, más importante aún que el de Petronio o el de Nerón en *Quo Vadis?*, que debiera apoyar el tercer acto, tiene una estética propia del cine mudo. No alcanza el rigor de las reglas del género, por eso es una mala película de romanos.

## **7. Estructura y fuerza motriz.**

El cine de romanos, que la crítica desprecia década tras década, sea frontalmente o mediante ironías autocomplacientes, es un género cinematográfico, que basa su estructura en unos *munera* que la antigüedad clásica predeterminó, y que sirve de modelo, la historia del cine lo demuestra, a otras películas de entorno histórico diferente. Y, si bien eso es lo que marca el género, la organización estructural de un estética que se apuntala en los *munera* que marcan los clímax, no dejan de existir algunas distinciones éticas que aportan datos para organizar las películas de romanos en grupos específicos. Diríase que se atienen a

ciertos mitos de un inconsciente colectivo: el que une a millares de personas de culturas próximas, buscando lo mismo ante una misma película.

**7. 1.** Algunas películas se ocupan de anécdotas históricas al estilo tradicional y se centran casi exclusivamente en los conflictos entre pueblos y sus soluciones bélicas. El héroe es un caudillo; y el poder, su objetivo. Caudillo, pueblo, poder y territorio son motores de la historia y los *munera* sus momentos álgidos. Se inclinan a la epopeya. El arquetipo clásico es *Cabiria*. El moderno, *Espartaco* (1960). El modelo contemporáneo se ha desplazado hacia la TV y sería *Roma* (2005-2007) de la HBO, la BBC y la RAI. Podríamos llamarlos *épica política* (o *sociopolítica*).

**7. 2.** Un segundo grupo se interesa por las famosas mujeres que dejaron su huella en la historia y la literatura de las civilizaciones griega y romana. Aunque todas pasaron a la historia por cuestiones políticas y un análisis correcto de los datos situaría estos argumentos en el grupo anterior, las tragedias de Shakespeare, las novelas románticas, las óperas, se han fijado en la tragedia amorosa y los motores del relato son el erotismo y la pasión, en lucha con la obligación patriótica. Así pues, organizan sus *munera* en torno a *eros* y *thanatos* y suelen oscilar entre la tragedia y la epopeya. El arquetipo es *Cleopatra* (1963) y forman un apartado egipcio-romano de las epopeyas políticas. Las historias en torno a Sofonisbe se adaptan a la estructura y Helena, enmarcada en una epopeya griega, tiende a mostrar concomitancias. La *Aspasia de Ágora* (Amenábar, 2009) aporta la ciencia a la ecuación, por más que busca en los amores imposibles un apoyo pasional para la tragedia.

**7. 3.** Otras obras de origen novelístico propagan el triunfo de la religión cristiana sobre las anteriores, el cambio de valores que supuso y el convencimiento y renuncia que emplearon sus pioneros en conseguirlo<sup>20</sup>. Éstas siguen la senda del melodrama, que conduce a la tragedia sólo a personajes secundarios, excepto en *La túnica sagrada* (1953) de Henry Koster, que acababa su película con los protagonistas caminando de la mano directamente al cielo -mediante un simple

---

<sup>20</sup>Son obras divertidamente contradictorias pues suelen estar producidas por el capital judío de Hollywood. En realidad, una lectura poco esforzada de estas cintas produce un acercamiento judeo-cristiano (y no poca admiración por la habilidad de los guionistas): el público no radical, judío o cristiano, se identifica con los mismos personajes como suyos.



cambio de color del fondo- y eludía su inevitable martirio, que habría roto las reglas del género. El arquetipo es *Quo Vadis?* (1951). Llamémoslas *épica cristiana*.

**7.4.** Por fin, un grupo bien diferenciado desnuda el cine de romanos de otro fundamento que el espectáculo de la fuerza física, basándose en las aventuras de los superhombres, las pruebas que superan y los amores que los premian. Son producciones menores y tratan de anécdotas concretas, más breves que las del primer grupo épico, a modo de secuencias de un relato superior. Son obras épicas menores -modernos *epilia* cinema-tográficos- y tienden a la comedia en los diálogos y en la situación ligera. Proceden de arquetipos pertenecientes a los otros grupos. Así, *Hércules* (1957) de Pietro Francisci es un ejemplo modesto de epopeya, en cuanto trata con limitaciones, pero alguna complejidad el relato de *Los Argonautas*. No obstante, toda la serie que origina son obras menores. La *Fabiola* (1949) de Blasetti es una epopeya cristiana, pero la serie que inspira durante el neomitologismo son igualmente épica menor romana: el *peplum* romano.

## **8. En resumidas cuentas**

El relato cinematográfico se resiste a la clasificación genérica por el exceso de información natural en los medios audio-visuales. ¿No es acaso épica menor *La reina de África* (1949) de John Huston? ¿o es sólo una historia de amor? Así, el ciclo troyano no es fácil de clasificar. La *Helena...*(1924) de Manfred Noa es una epopeya y la de Wise (1955) lo es también, pero ambas oscilan -sugeríamos líneas más arriba- hacia la tragedia amorosa. No es tan difícil establecer los arquetipos, pero sí lo es pretender que, organizado el sistema taxonómico, todas las obras pasen por el molde con la liviandad de la bienformada Sherezade. No obstante, creo que se han aportado datos para hablar con cierta seriedad del género cinematográfico de las películas de romanos. Se ha propuesto, en efecto, que en la definición de género intervienen los datos que se refieren al marco histórico y cultural. Es una obviedad, pero también y sobre todo, son cuestiones éticas: el mensaje es político, religioso, erótico o heroico. Y estéticas: la estructura en tres actos utiliza los *munera* para ocupar los puntos de inflexión y marcar los momentos de clímax. Un análisis de estas cuestiones conduce a una buena interpretación de los centenares de obras que se han realizado en más de un siglo de existencia del cinematógrafo y la TV. Con algunas conclusiones, ¿por qué no?, que resumir:

1. El *cine de romanos* no es necesariamente un *peplum*, cuyo nombre se inventó a partir de las obras menores del neomitologismo. Pero sí al contrario, en cuanto todas esas obras pertenecen al grupo de épica menor o comedia heroica, que he llamado en algún momento *epilia* por analogía literaria.

2. El *cine de romanos* es género cinematográfico en cuanto se atiene a reglas específicas de construcción y lectura que observan lo que compete al emisor -los elementos éticos- y lo que compete a la estructura formal y sus ingredientes -los elementos estéticos- perfectamente diferenciados de otros enfoques del cine histórico.

3. Si hay una esencia propia del *cine de romanos*, es el *munus*: los *panem et circenses*, como grupo de espectáculos apropiados para cada grupo. Y, dentro de ellos, a cada clímax de transición entre los actos de la obra.

4. Los grupos indicados y su interrelación global en el género, se mueven bajo la presión de la naturaleza humana más elemental: bajo la presión del instinto político y del heroico; del instinto erótico y del místico. Digamos que, por alguna razón -tal vez la ausencia de compromiso personal-, en el cine de romanos se logró el arquetipo de cine de espectáculo. Al fin y al cabo, la romana fue, entre otras cosas, la más espectacular de las civilizaciones occidentales. Sobre una estructura similar, pero más confusa, se basan los géneros cinematográficos *lato sensu*. Pero ninguno es tan completo o tan complejo. Buena parte de las obras históricas pueden no contener más *munus* que los escenarios: *El león en invierno* (1969) de Anthony Harvey; o mostrar algunas escaramuzas bélicas que no marcan el paso dramático, como *El señor de la guerra* (1965) de Franklin J. Schafner. O ser sociales, de época, pero no épicas, como *Barry Lindon* (1975) de Stanley Kubrick, que tan bien organizó el *munus* en *Espartaco*, por muy a desgana que fuera<sup>21</sup>. Por otra parte, las películas que tienen la guerra como objetivo, no son necesariamente un *munus*, como *Casco de acero* (1951) de Samuel Fuller. Hay películas que ofrecen carreras y combates personales, y a partir de los años setenta se dan en las películas más o menos policíacas, que suelen ser ejemplos de épica menor urbana. Y la culminación de la epopeya es *galáctica* (la saga de *La Guerra de las Galaxias* de George Lucas post 1976), y ha pasado definitivamente en un salto temporal del pasado más maleable al futuro menos obvio. Hay tragedias sociales y melodramas amorosos, épica

---

<sup>21</sup>En la obra, se impuso la producción (Kirk Douglas).

urbana, decía, y épica espacial. El *cine de romanos* pertenece, como los romanos mismos, a otra época y sus eventuales reapariciones desde la década de los 90 pasan sin apenas dejar huella. Pero, no sólo no es subgénero de nada, sino que constituye, precisamente desde el punto de vista de los géneros, un estilo definido y complejo, que proporciona modelos a otros tipos de película y no al contrario<sup>22</sup>. Muchos disparates se dicen al respecto. Algunos críticos por desconocer o despreciar la complejidad de datos que manejan los géneros clásicos de modelo artístico y literario. Otros, que conocen bien los clásicos, por pensar que la cultura acabó ahí.

---

<sup>22</sup> Otra cosa son los géneros de producción que pueden meter en el mismo saco a Nerón, Patton o a Cristóbal Colón, bajo el nombre de *epic*, *blockbuster* o similares, en función de cuánto dinero y qué esfuerzos les va a costar.



## Capítulo 2

### Épica romana: 1. *CABIRIA* o el primer compendio.

Donde se comenta la película programática de la épica romana y se glosan algunos datos sobre su autor, la gestación de la película y la curiosa actitud de los intelectuales que se alquilan para el cine. Donde se tratan por fin los elementos estructurales, los personajes y las anécdotas que marcarían un hito y un modelo en la historia del cine. Y también en la difusión popular de la cultura clásica.

#### 1. *Cabiria*

La película *Cabiria* de Giovanni Pastrone es una obra maestra de la historia del cine. Sería la obra maestra indiscutible si Griffith no la hubiera tomado como modelo para hacer *Intolerancia* (1917), donde superó al maestro. Las copias de *Cabiria* se perdieron por el mundo en diferentes metrajes y montajes, y en la actualidad sólo quedan unas pocas repartidas por diversas filmotecas. A mediados de los años 1990 fue restaurada en la filmoteca de Turín. Actualmente es un título asequible en DVD<sup>1</sup>, acompañado de la partitura original durante la secuencia del templo de Moloch<sup>2</sup>. Esta película elevó el conjunto de obras dedicadas al mundo clásico a la categoría de género, poniendo orden a los temas, a los tipos y a los tópicos; y creando un código de expresión cinematográfica adecuado. Fue también el momento culminante del cine colosalista italiano, que marcó, antes de la Gran Guerra, el camino que habían de seguir los productores de Hollywood. En *Cabiria*, Giovanni Pastrone propuso un largo relato, no ya una corta anécdota, enmarcada en una época determinada de la historia de Roma -las Guerras Púnicas- y presentó los protagonistas de la historia a quienes leyeron sobre ellos, pero también a quienes jamás lo hicieron. *Cabiria* propone una cultura clásica popular en dos direcciones: en una, resume el estado de la cuestión en lo que a películas sobre mundo clásico se refiere; en otra, aglutina una propuesta sobre cómo han de ser los filmes históricos. *Cabiria* de G. Pastrone, cuyo diseño de producción se inicia en 1912

---

<sup>1</sup> En ningún momento de este libro, se hacen referencias a publicaciones en VHS o DVD. INTERNET es para eso la fuente adecuada.

<sup>2</sup> *Cabiria* (1910-1914) de Giovanni Pastrone. El templo de Moloch:  
<https://www.youtube.com/watch?v=mvIKwlf55A>

-gestiones, primeros contratos y escritos- y que se estrena en Turín el 18 de abril de 1914, es el primera epopeya romana de importancia, calidad e influencia. Ciertamente es que conocemos otras películas de tema similar fechadas entre 1910 y 1914, como *El esclavo de Cartago* (1910), *La sacerdotisa de Cartago* (1911), *El tirano de Siracusa* (1911), o *Delenda Carthago* (1914), que pueden considerarse la primera corriente que pone de moda el cine de romanos. *Cabiria* constituye fuente y culminación del género y es el prototipo de épica romana con pretensiones sociopolíticas<sup>3</sup>, el cine de romanos en su estado puro. Presenta varios niveles narrativos: un relato histórico, a través de cuyos protagonistas se da una interpretación épica de la historia; un héroe, de inspiración real o ficticia, que sirve de hilo conductor y se mueve entre los protagonistas de la historia popular; un relato amoroso; una acción bélica que aprovecha la estética épica de las batallas y los cataclismos.

## 2. Las crisis políticas como motor de la épica romana

La épica romana cinematográfica se basa en la estructura de la epopeya clásica, en *Cabiria* especialmente virgiliana, pero sin recurrir a elementos sobrenaturales, poco adecuados para el siglo veinte. Los arquetipos sociopolíticos se basan en dos constantes de la historia de Roma y, por ende, de la de cualquier país: el peligro de invasión (Roma invade, Roma es invadida) o peligro exterior; y el peligro de disgregación, o peligro de crisis internas. La épica sobre expansiones territoriales produce dos héroes de diferentes evoluciones cinematográficas: Escipión y Julio César. Escipión había aparecido como personaje de importancia relevante en las cintas primitivas. Luego es protagonista absoluto en *Scipione l'Africano* (1937), de Carmine Gallone, una película de gran presupuesto, en la línea de *Cabiria*, pero producida para propaganda del régimen de Mussolini, que resultó en su momento aburrida y farragosa, si no ridícula. Vista hoy, destila un encanto naïf. Y es que resulta más fácil reírse del fascismo, cuando es agua pasada. *Escipión, el Africano* (1971), de Luigi Magni, presentó décadas después el personaje con mejor criterio, si bien tampoco ha gozado del éxito popular ni siquiera de una propagación suficiente, aunque es desde luego un

---

<sup>3</sup> Sobre la posible clasificación de la obra épica en función del ingrediente sociopolítico, erótico, místico o heroico, se ha tratado en el capítulo anterior. Se publicaron las líneas generales en CANO/ LORENTE (1985: 10 -11).

notable film de reflexión política. De ambas películas se hablará en su momento.

### 3. Piero Fosco / Giovanni Pastrone

Giovanni Pastrone, que firmaría sus obras con el seudónimo de Piero Fosco, elaboró en este film el conjunto narrativo de mayor influencia en la historia del cine italiano. Nació en Montechiaro d'Asti, el 11 de Septiembre de 1883 y murió en Turín el 27 de Junio de 1959. Realizó sus últimas películas en 1929, con una actividad creadora de unos 20 años y una producción de unos 30 filmes. Sus inicios profesionales son, cuando menos contradictorios. Estudiante de Artes y Oficios y músico destacado, marcha a Turín, donde actúa como segundo violín de la orquesta del teatro regio. Hablaba francés, inglés y alemán, además de su italiano natal. Entró a trabajar como contable en la compañía de telefonía sin hilos "Carlo Rossi e C.", que se transformaría en industria cinematográfica. Como técnico de imaginación y carácter, se interesó por el medio y montó los estudios de Itala Film en Turín, de los que fue también uno de los fundadores. Inventó un dispositivo estabilizador de la película. Fue uno de los pioneros en considerar que el cine es una industria y debe carecer de improvisación. Tardó más de dos años en desarrollar la preproducción -ya trabajaba en ella cuando dirigió *La caduta di Troia* (1910)- y se pasó uno buscando lugares y horas adecuadas para el rodaje en exteriores, que realizó en Sicilia, Túnez y los Alpes. Filmó 20.000 m. de película, de los que montó unos 4500. Aplicó, no obstante las posibilidades de la luz artificial para dramatizar los ambientes<sup>4</sup>. Utiliza por primera vez el *carello* (*travelling*) precisamente en *Cabiria*, inventado por Segundo de Chomón, -aragonés, catalán o español<sup>5</sup>- uno de sus operadores más habituales y uno de los maestros primitivos de la fotografía cinematográfica. Aunque las obras de tema clásico que realizó Pastrone son inferiores en número a las de otros autores, son superiores en imaginación, calidad técnica e influencia en todas las cinematografías, sobre todo esta monumental *Cabiria*, un tema vocacional no ya como cinéfilo *avant la lettre*, sino como aficionado a los estudios clásicos, que siempre lamentó no haber seguido, por más que era lector habitual, afición que le condujo a D'Annunzio. Había estudiado muchas

---

<sup>4</sup>Solomon (2001: 48)

<sup>5</sup>Según quien escriba la historia ☺.

publicaciones históricas sobre el siglo tercero a.C., y fue visitante contumaz de una, famosa en la época, exposición sobre la civilización cartaginesa en París<sup>6</sup>.

#### 4. La película

Actualmente no es fácil saber cómo sería exactamente *Cabiria* en su original. Cada copia presenta diferencias. Existen pocas y en diverso grado de integridad y montaje. La copia, valiosa pero muy incompleta, de la Filmoteca de Madrid tiene 105 minutos de duración y es en blanco y negro. La edición en DVD, de KINO VIDEO (2000), montaje de 1990, dura 123 minutos, pero carece de las doce tonalidades del original reconstruido en Turín, a mediados de los noventa, con grises, verdes, azules, rosados y ámbar que se aplicaron en su estreno, con diversas intenciones dramáticas<sup>7</sup>. Cabe añadir que, antes de abordar *Cabiria*, Pastrone había ensayado la superproducción en otra película de tema clásico, *La caduta di Troia*, 1910, donde aprendió todo lo que debía hacer y una buena parte de cosas que deben evitarse en la producción. Fue también un precursor en la preparación del misterio adecuado para preceder al estreno. Por ejemplo, realizó algunas tomas falsas destinadas sólo a despistar a la prensa. Respecto al sonido, en aquella época era externo al soporte material y se lograba mediante ruidos creados detrás de la pantalla y acompañamiento orquestal<sup>8</sup>. En el caso de *Cabiria*, hay una partitura de Ildebrando Pizzetti, a quien acudió Pastrone por sugerencia de Gabriele D'Annunzio, que se escribió para la escena de los sacrificios a Moloch, y puede escucharse también en la versión en DVD. La *Sinfonía del fuego* era una idea de Pastrone ligada al sentido general que quería dar a su obra y fue incluso uno de los títulos barajados para la película. Por lo demás, la tradición de acompañamiento musical de las películas mudas está ligada a la improvisación, lo que confiere un tono de originalidad irrepetible a cada proyección de una película muda.

---

<sup>6</sup> Es muy interesante su biografía en la obra de Paolo Cherchi Usai (1986).

<sup>7</sup> La obra está perfectamente descrita y comentada en *Radicali et al.* (1977).

<sup>8</sup> El concepto "cine mudo" no ha sido nunca adecuado desde el momento en que todas las películas preveían un cierto acompañamiento, más o menos rico según las posibilidades de producción y distribución.



## 5. Cuestiones de estructura

Por sentido práctico -es la versión más extendida al escribir estas líneas- me he decidido por comentar el montaje que se publica en la edición en DVD<sup>9</sup>. He consultado, además, tres escaletas de Pastrone, la tercera de las cuales puede considerarse prácticamente el guión. Y también una cuarta escaleta, la que debió escribir Pastrone en presencia de D'Annunzio; y otra, manipulada por el propio D'Annunzio, para preparar los versos que acompañaban la película a modo de carteles. Por fin, los carteles en verso, antes de ser modificados por Pastrone y alguna correspondencia entre uno y otro<sup>10</sup>. Se concibió y está allí presentada en cinco episodios y un epílogo:

### 5. 1. Episodios.

El primer episodio muestra una erupción del Etna, que destruye la casa de Bato, padre de Cabiria. En la confusa huida, la niña es raptada con su nodriza.

El segundo episodio las lleva a Cartago, donde son vendidas como esclavas, y la niña dedicada al dios Moloch a quien tendrá que ser ofrendada. En Cartago están también Fulvio Axila, un espía romano, y su esclavo Maciste. Los niños son sacrificados en un macabro ritual, pero Fulvio A. y Maciste salvan a Cabiria, huyen y se esconden.

En el tercer episodio, sin saltos aún en el tiempo, se muestra el paso de los Alpes por Aníbal y la promesa de matrimonio entre Sofonisbe y Masinisa. Sorprendidos Maciste y Fulvio Axila, éste logra huir. Maciste, por azar, acaba entregando la niña a Sofonisbe. Es hecho prisionero y sujeto a una muela.

En el cuarto episodio, Aníbal ha prolongado sus victorias hasta Cannas, pero el cónsul Marcelo ha sitiado Siracusa, donde se reemprende el relato. Los espejos de Arquímedes incendian la flota, Fulvio A. naufraga, es recogido y llevado, por el anillo de Cabiria que luce, a la casa de Bato. Relata la historia y promete que averiguará si Cabiria sigue viva.

---

<sup>9</sup> KINO, USA, 2000.

<sup>10</sup> *Cfr.* nota 7.

En el quinto, se desarrolla el final de la historia en África. Sofonisbe ha sido entregada a Sifax en matrimonio político, por la alianza entre Masinisa y Roma. Escipión envía a Fulvio A. de nuevo como espía a Cartago, donde cumple su misión, busca a Maciste, lo libera y se entera de que Cabiria está con Sofonisbe y probablemente en Sirta. Sitio de Sirta. Entrada triunfal de Masinisa y, derrotado Sifax, nuevas promesas de amor a Sofonisbe, que ha entregado a Cabiria de nuevo para ser sacrificada a Moloch. Escipión llama a capítulo a Masinisa y le impone la entrega de Sofonisbe. Desesperado, envía a la reina un anillo con veneno. Maciste es el mensajero. Apoteosis de Sofonisbe, que se suicida no sin antes liberar a sus esclavos y especialmente a Cabiria. Escena final sobre una nave donde Fulvio A. y Cabiria se comportan como enamorados. Maciste toca la flauta de Pan y las ninfas bailan una surrealista danza a su alrededor.

**5. 2.** La división en episodios denuncia la intención épica. El que sean cinco hace pensar en la estructura de tragedia, y ese nombre le daba Pastrone. Por el paso del tiempo y por la proporción entre los episodios, parece subyacer una trama en dos actos. El primer episodio, muy breve, funcionaría a modo de prólogo y el tercero, breve también, como nexo entre ambos actos. La acción comienza por una erupción del Etna y casi simultáneamente una incursión de piratas fenicios que raptan a la niña Cabiria, que habría nacido en la ciudad de Etna, Sicilia, (fundada por Hierón, tirano de Siracusa en 476 a.C.) de noble familia a juzgar por su casa de elegante aspecto, con pórticos de estilo jónico. La primera parte abarcaría todo el segundo episodio, a cuyo fin Cabiria y Maciste están prisioneros y sin esperanza. Incluiría la promesa de matrimonio entre Masinisa y Sofonisbe. Mientras tanto, Cabiria se pierde, es vendida como esclava, corre riesgo de muerte, es salvada, perdida de nuevo y entregada a Sofonisbe. Al llegar a Cartago con su nodriza, a la pobre Cabiria la había escogido el sumo sacerdote de Moloch para ser sacrificada al dios. La nodriza intentó hacer pasar a la niña por enferma para que, apareciendo indigna de su sagrado destino salvara su vida. Pero fue un intento inútil. La presencia de Fulvio Axila, con la misión de informar a Roma del creciente poder del Imperio Africano, alentaba esperanzas de salvación. Y más, en compañía de su esclavo Maciste. Alto, corpulento, de tez africana. Rasgos bruscos y simples. En el templo de Moloch, de espectacular entrada a través de unas fauces monstruosas, se alza una estatua del dios tan alta como el propio edificio y su pecho se abre formando un ara y

dejando entrever su interior en llamas. Algunas columnas son elefantes de oro o marfil (que no dejan de adelantar la estética de *Intolerancia*, 1917, de Griffith). Grandes cantidades de personas en escena; un mercado. Se ambienta con hábil exposición una vida cotidiana de mercaderes, paseantes, curiosos o fieles que van a cumplir sus obligaciones religiosas. Todo esto se resume en un -avanzado para su época- *travelling* subjetivo en que el ojo de Fulvio Axila se identifica con el del público. Su oportuna presencia en el templo y el valeroso atrevimiento del patricio y su servidor salvan a la niña. Huyen, se refugian en lo alto del templo y se da una exhibición de fuerza por parte de Maciste. Uno tras otro los cartagineses van cayendo bajo los mandobles que el gigante propina. En su primera demostración de anticlericalismo, Maciste se dedica a echar sacerdotes sobre las mismas llamas preparadas para el sacrificio. Pero cosas más importantes pasan en el mundo: una amplia panorámica muestra un paisaje alpino, montañoso y nevado. Soldados cartagineses cubiertos de pieles avanzan lentamente; algo de caballería, máquinas de guerra y elefantes completan el ejército. Son las tropas de Aníbal. Tras una breve escena en que se accede al escondrijo que Fulvio Axila y Maciste han escogido para ocultar por el momento a Cabiria, pasamos al mercado donde un emisario comunica al pueblo la buena nueva de los avances de Aníbal. Al enterarse el patricio romano se siente en la obligación de huir para informar al ejército. La misma noche, Maciste se refugia en los jardines de Asdrubal con Cabiria en brazos. Descubierta porque casualmente, en ese momento y en ese lugar, se celebraba una entrevista secreta entre Sofonisbe (hija de Asdrubal) y Masinisa (rey de Numidia). El melodrama operístico se apodera de la escena: ambos se aman y existe una promesa de matrimonio entre ambos bendecida por el propio Asdrubal. Maciste debe enfrentarse a un nuevo grupo de soldados cartagineses que invariablemente irán cayendo bajo sus puños. Pero ocupado en su misión, pierde a la niña. Se la ha arrebatado Sofonisbe mientras la pelea va haciéndose más dificultosa por el número y las armas de los enemigos. El superhombre es reducido, aprisionado, torturado y finalmente encadenado a una muela cuyo arrastre será en adelante su destino. El entreacto que explica el paso del tiempo -cuarto episodio- resume lo anterior y actúa como prólogo de la segunda parte, el relato histórico se refiere a la toma de Siracusa. La peripecia dramática coloca a Fulvio Axila en la flota de Marcelo. Naufrago y salvado, conoce a los padres de Cabiria y promete volver a Cartago. Destaca un anciano Arquímedes preocupado por el inminente ataque que los romanos

pueden perpetrar contra su ciudad (Siracusa). Se presentan sus investigaciones y la construcción de ingenios a base de espejos. Sigue el incendio de las naves. En una de ellas, Fulvio Axila, que había conseguido unirse a la flota. La panorámica de las naves incendiadas, resuelta con maquetas, muestra confusamente algunas liburnas y trirremes medio ocultas tras efectos de neblina y contraluz. Fulvio llega a conocer a los padres de Cabiria. Se alberga en su casa y reconocen un anillo que la niña le confiara, mas no sabe dar razón de si seguirá viva; en una guerra no se puede saber quién vive minutos después de dejar de verlo, pero el romano promete volver a Cartago, unirse a las fuerzas de Escipión y buscar a la muchacha. En el segundo acto, que ocuparía todo el quinto episodio, Masinisa se ha pasado a los romanos. Asdrubal destina Sofonisbe a Sifax, quien acude en ayuda de Cartago; es derrotado por Masinisa, que asedia y toma Sirta. Escipión no concede perdón a Sofonisbe que acabará envenenándose. La peripecia dramática coloca a Fulvio Axila junto a Escipión. Entra en Cartago y salva a Maciste. Luego les hacen prisioneros y van a parar a Sirta. Huyen y salvan a Cabiria. La pierden de nuevo y de nuevo es destinada a los sacrificios a Baal. Fulvio Axila y Maciste colaboran en el asedio de Sirta desde dentro. Vuelven al campamento con los vencedores. Se les hace portadores de la voluntad política y de la tragedia. Fulvio Axila es encargado de detener a Sofonisbe. Masinisa encarga a Maciste que le lleve el veneno que la liberará de la deshonra. Sofonisbe se suicida y libera a Cabiria como última y generosa voluntad. La tragedia histórica hace desdichados a Masinisa y Sofonisbe. Fulvio ha logrado su propósito de unirse a las fuerzas de Escipión y Lelio. Por su experiencia en labores de información y su conocimiento de la ciudad de Cartago, se le ordena introducirse en ella nuevamente. Lo hará ayudado por una maniobra de distracción de legionarios, que forman *testudo* y pirámides humanas con los escudos. Fulvio Axila logra introducirse, averiguar el paradero de Maciste y liberarlo. Mientras, Sifax parte de Sirta con tropas para defender Cartago. El patricio y su esclavo huyen y no tardarán en perderse en el desierto. Siguen los acontecimientos bélicos. Masinisa se encarga, por orden de Escipión de eliminar a Sifax y sus fuerzas. Tropas de Sifax capturan a los fugitivos Axila y Maciste, que son enviados a Sirta. Sifax cae, derrotado y prisionero de su enemigo y contrincante amoroso, Masinisa, quien, inmediatamente, organiza la toma de Sirta y busca a su amada Sofonisbe atormentada por graves escrúpulos entre sus sentimientos y su patriotismo enfrentados. En las últimas secuencias, una rubia y joven esclava acompaña, ora a Sofonisbe, ora al gran

sacerdote. Maciste, de pronto, reconoce en ella a su pequeña Cabiria, asalta la cámara del sacerdote, organiza un desbarajuste, en que intervienen tropas y Fulvio Axila, para acabar en nada. Cabiria vuelve a caer prisionera y, reconocida, recupera su destino aplazado de víctima propicia para ser sacrificada al dios Baal. Sirta cae en manos de Masinisa que vuela junto a su amada. El apasionado idilio renace mientras las tropas romanas aliadas se apoderan de la ciudad y Maciste y Fulvio resisten las últimas presiones del enemigo. Más exhibiciones del forzado. Consiguen éstos (Maciste y Fulvio) llegar hasta Sofonisbe y Masinisa. Preguntan por Cabiria y se les responde que murió. Lamentos. Pero la tragedia vuelve a ceñirse sobre Masinisa y Sofonisbe. Escipión no puede permitir estas relaciones porque Sofonisbe que ha intrigado y se ha resistido al poder de Roma debe ser arrestada. Masinisa llora, suplica, se rebela, pero es inútil; es un militar y debe obedecer las órdenes de sus superiores, a no ser ... la solución extrema. Siempre con ayuda de Maciste y Fulvio, consigue enviar a Sofonisbe un veneno que ella bebe; y muere heroicamente no sin antes confesar que Cabiria no está muerta. Un epílogo, dedicado estrictamente a coronar el final feliz de la peripécia termina la película con un idílico panorama mediterráneo. Sobre el puente de una nave el patricio y la doncella intercambian miradas mientras Maciste sopla una flauta de Pan. Una imagen naif, superpuesta, casi un homenaje a Méliès, deja ver un coro de ninfas en torno a la pareja. El último de los rótulos propone que se sustituyan los cantos de guerra por poemas de amor.

## **6. *Cabiria*, superproducción y epopeya**

*Cabiria* incluye, desarrollados o en embrión, casi todos los temas que los realizadores buscarán durante los siguientes cincuenta años. Y también buena parte de los recursos formales. Pensada bajo el concepto de drama y de tragedia, el resultado es un relato épico<sup>11</sup> no exento de cierta inspiración homérica y virgiliana. Su autor la denominó tragedia greco-púnico-romana. Estaba narrada en unos versos algo pedantes, pero llenos de encanto, que firmó y, es difícil establecer en qué medida creó, Grabiél D'Annunzio, en quien se basó la publicidad al estrenarse. Ha habido polémicas sobre la colaboración real del autor. En líneas generales se acepta -así lo

---

<sup>11</sup> Una novelación libre de lo que relata Livio (29, 23 y 30, 1-15)

divulgó el propio Pastrone- que D'Annunzio escribió, el redactado literario de los subtítulos sobre ideas del realizador, que a su vez se ocupó del guión, puesta en escena, realización y de que D'Annunzio no se inmiscuyera en exceso. El vate aportaría dos modificaciones -sencillas, pero decisivas- al título primitivo de *Il romanzo delle fiamme*, cambiándolo por *La vittima eterna* y definitivamente por *Cabiria*, nombre de la protagonista, también ideado por D'Annunzio como lo fue el de *Maciste* para el fortachón esclavo, o el de *Fulvio Axila* para el héroe que Pastrone había llamado *Plinio* en sus documentos originales. Por si había dudas, en la filmoteca de Turín se guardan no menos de cuatro escaletas presumiblemente anteriores a la relación entre Pastrone y el poeta<sup>12</sup>. Si bien la intervención de D'Annunzio garantizaba buenas expectativas de público, Pastrone jugó también otras bazas que contribuyeron al éxito de la película y a su entidad de obra maestra: el marco histórico y las innovaciones técnico-artísticas, el *carello* (popularizado como *travelling*) y la partitura musical compuesta a propósito para el film por Ildebrando Pizzetti. Mediante el *carello*, Chomón conseguiría escenas tan logradas como el paseo de Fulvio Axila por el mercado de Cartago o el banquete de Asdrúbal, aunque el público iba a seguir prefiriendo llorar con los desmelenamientos de Sofonisbe, según el modelo de Sarah Bernhardt, de la actriz Itala Almirante Mazzini, rotunda mujer fatal. En cuanto a la partitura, en su estreno en París la interpretó una orquesta de 150 músicos para dar el auténtico realce al acontecimiento. No obstante, Pizzetti dudó varias veces si hacerse cargo de una obra para algo tan poco culto como el cine y en un principio intentó mantener el anonimato. El bueno de Pizzetti se escandalizaría al comprobar que, casi un siglo después, tal vez la *Sinfonía del fuego* es lo más conocido de su obra<sup>13</sup>. Con *Cabiria* había nacido la superproducción y simultáneamente se presentaba en sociedad un nuevo género: la épica romana. Y lo hacía con los mejores auspicios, porque *Cabiria*, en su armazón de cartón piedra, llevaba algo más que revoluciones técnicas. Para empezar, se independizaba de planteamientos teatrales. En el espacio, por sus variaciones constantes de escenario. En el tiempo, por la larga duración del relato. Y en la acción, por los dos asuntos que va

---

<sup>12</sup> Cf. nota 7.

<sup>13</sup> La muy respetable y extensa obra de Pizzetti -música de cámara, ópera- estuvo muy frecuentemente ligada a los escritos de d'Annunzio, cuya influencia le hizo decidirse a componer para el cine.

contando: la epopeya mediterránea y la historia de amor. En el modelo épico de Pastrone se producía un efecto didáctico, muy frecuente en lo sucesivo: que los personajes de fuente histórica superaban en interés a los inventados por los guionistas o procedentes de las novelas originales.

## 7. Historia y cine

En el plano histórico se glosaban las presencias de Aníbal, Asdrúbal, Sofonisbe, Masinisa, Arquímedes, Sifax, Escipión y Lelio. En el de la ficción -o personajes sin fuentes, pues ficticios son todos en rigor-, Maciste, Fulvio, Cabiria y los comparsas relacionados con la acción, como los padres de Cabiria, la nodriza, el gran sacerdote, el traidor griego etc. Los primeros están íntimamente ligados al desarrollo de la Segunda Guerra Púnica (218-201 a.C.), y el retrato que se hace de ellos manipula y reconduce datos conocidos, o que se dan a conocer, según la imagen popular que de algunos de ellos existe. Es decir, mediante el cine, Pastrone crea un imaginario popular para la Historia de Roma: Asdrúbal en Cartago; el avance hacia Italia de Aníbal como desencadenamiento real de la guerra (Oct. 208 a.C.); la promesa de matrimonio que unía a Masinisa y Sofonisbe; la boda de ésta con Sifax por razones de estado; el enfrentamiento de Masinisa y Sifax y la duda de ambos entre aliarse con Cartago o Roma, así como lo aleatorio de las resoluciones que acabaron con Masinisa como aliado de Roma y Sifax de Cartago, razones suficientes para una boda política; la toma de Siracusa y la destrucción de la flota romana con Arquímedes a cargo de la dirección de la defensa (212 a.C.), aunque la victoria final fuera para el cónsul Marcelo; por fin, la captura de Sifax (203 a.C.), la caída de Sirta y la consiguiente muerte de Sofonisbe, parecen dar fin al conflicto histórico. Parece que se quiso acabarla en un colofón con ribetes triunfalistas (que predicen el *Scipione l'Africano* de Carmine Gallone de 1937) y una curiosa referencia en los rótulos a la batalla de las islas Egates (260 a.C.). Conocido el gusto de la época por las declamaciones grandilocuentes y las situaciones trágicas, por los amores imposibles y los terribles sufrimientos y renunciaciones que a diario se publicaban en las novelas por entregas, cabe comprender el impacto que causó sobre el público una glosa de los amores imposibles de Sofonisbe y Masinisa que, por otra parte, ya habían ilustrado algunas tragedias neoclásicas. Corresponde, en líneas generales a posibles históricos que Sofonisbe estuvo prometida al nómada Masinisa hasta que éste se alió con los romanos. La

cartaginesa casó entonces (205 a.C.) con Sifax, quien fue derrotado y su capital destruida (203 a.C.). Masinisa quiso casarse con Sofonisbe, pero Escipión (Primer Africano) se negó a aprobar este matrimonio y pareció que sería el destino de Sofonisbe desfilar entre el botín de Escipión durante el triunfo de éste en Roma. Masinisa prefirió ayudarla a suicidarse. Resulta menos romántico que él siguiera su colaboración con los romanos hasta Zama y luego, como rey único de los Números, durante unos cincuenta años gobernara felizmente hasta 149 a.C.; pero la vida real siempre decepciona un poco comparada con su versión literaria o fílmica, por documentadas y objetivas que estas sean. El *Escipión el Africano* de Luigi Magni (1971) trata este problema con ironía, presentando a un Masinisa que reprocha a Escipión anciano su crueldad política. En *Cabiria*, Sofonisbe ingiere el veneno enviado por Masinisa y los personajes creados por Pastrone se implican en la trama. Dicen que un silencio tenso invadía la sala, pero cuando las últimas palabras de la heroína eran un gesto de perdón para Cabiria entregándola a su patricio romano, se escuchaba un suspiro general: ¡Estaba viva! Y Sofonisbe, en su desdicha, ha comprendido que Cabiria tiene derecho a la felicidad. No está dominada por una realidad histórica sino por una ficción, que admite el final optimista. Muy pocas excepciones a esta regla se dieron en las décadas posteriores. Cartago se hunde bajo el imperialismo romano y en tan trascendental momento bien puede haber una pareja feliz, una pareja de romanos. El final con cielo estrellado y amantes mirando desde el puente de una trirreme al Mediterráneo, que empieza a ser *Mare Nostrum*, con el misógino Maciste soplando bucólicamente una flauta de Pan, es antológico. No creo que pueda verse en la actualidad sin una sonrisa en los labios, pero parece una respetable muestra de lo que en alguna época pudo emocionar al público.

## 8. Héroes y heroínas

En todo caso, cualquier espectador puede constatar -se ha dicho que es una característica arraigada en el género- que los problemas de los protagonistas convencionales, Cabiria y Fulvio, resultan en todo el film menos interesantes que la ilustración histórica. La historia instruye y fascina. Fulvio Axila, gris patricio sin personalidad que se limita a esperar más de diez años (sin



envejecer)<sup>14</sup>, para enamorarse de Cabiria convertida en mujer, no puede competir en ningún momento con el atractivo que destilan Masinisa o Escipión, pese a ser breves sus papeles; ni tampoco Cabiria logrará pasar de algo más que una comparsa de la extraordinaria Sofonisbe, desmesurada interpretación de la Mazzini, que aporta al cine de romanos el prototipo erótico, la mujer política que desata pasiones capaces de influir en el devenir histórico. Dentro de cada *peplum* hay una gran mujer basada en un personaje histórico, una Helena de Troya, una Cleopatra, una Sofonisbe, una Teodora, una Mesalina, una Agripina Y, tras ellas, el rostro de actrices como Theda Bhara, Claudette Colbert, Sofía Loren, Gianna Maria Canale, Rosanna Podesta, Anouk Aimée, Silvia Koscina, Antonella Lualdi. El estudio de las mujeres del *peplum* y su significación popular en cada época podría llenar centenares de páginas. Sólo Maciste entre los inexistentes atrae sobre sí las miradas de la infantil admiración de los espectadores por los despliegues de fuerza sobrehumana. En *Cabiria*, Maciste estaba devotamente sometido a su amo, pero el éxito de público le concedió la libertad en cintas futuras. El soso Fulvio Axila, también devotamente sometido, pero a Escipión, cayó en el olvido. Maciste, trasladado con frecuencia a la actualidad de los años veinte, se convirtió en un héroe de folletín en más de veinte títulos. Pero eso corresponde a otro estudio.

## 9. El *munus*

Lo mejor del relato recae sobre las secuencias históricas: la visión de Arquímedes y sus espejos articulados, tomada desde el puente de una trirreme en casi un contrapicado es un plano de gran audacia, que contrasta con el pictoricismo de las imágenes del paso de los Alpes por el ejército de Aníbal y el naturalismo de los paseos por el mercado. Y, cuando las legiones romanas irrumpen por primera vez en la pantalla luminosa, un manual de táctica militar se abre para los espectadores del cine. Durante la proyección de *Cabiria*, se pasean por el campamento de Escipión, asisten al cerco de las murallas de Cartago y de Sirta con el concurso de torres de asalto y catapultas; presencian la formación y avance sobre los muros, de una *testudo* bastante verosímil, que evidencia una cuidada

---

<sup>14</sup> Sólo para Cabiria pasan los años en esa película, y sólo ella -con muy poca presencia en filme, aunque de nombre a la película- es la medida del tiempo para quien no calcule las fechas en función de la información histórica que posea.

documentación táctica. Películas sucesivas hasta hoy mismo repetirán parcialmente algunos de estos detalles, pero deben esforzarse para estar a la altura de la preparación y el estudio que Giovanni Pastrone puso en imaginarlos. Pastrone sabía lo que quería ofrecer al público y lo racionó con precisión. En su primer episodio (prólogo), la erupción del Etna y el terremoto. En el segundo, el templo de Moloch y los sacrificios rituales de niños. En el tercero, el paso de los Alpes por las tropas de Aníbal. En el cuarto, la batalla de Siracusa y los espejos de Arquímedes. En el quinto, los asedios de Cartago y Sirta; y el suicidio de Sofonisbe.

## 10. El género

*Cabiria*, pues, fue la primera epopeya romana en el cine y aspiraba a abarcar todos los temas que había tocado el joven cinematógrafo y los que se irían presentando a lo largo de los años: el imperialismo romano, su crisis y su expansión, representados por el avance Aníbal y la derrota de Cartago, con alusiones al dominio mediterráneo; los legendarios amores trágicos de la cultura clásica, aquí Masinisa y Sofonisbe, pero también los pequeños idilios entre patricio y muchacha con aparente destino de víctima, que serán característica básica de la epopeya cristiana. Por fin, los principios del mito del *héroe-superhombre-Hércules*: Maciste aquí. *Cabiria* incluye con generosidad sus escenas de combate con varias personas a la vez, donde asombra ver un divertido anticlericalismo que permite al gigantón zurrar irrespetuosamente a los sacerdotes de Moloch y a mesar sus barbas. Cabe dudar de las dotes intelectuales de Maciste. Se alaba en la película su lealtad, hasta el extraño límite de que se pasa años atado a la muela de un molino y, sin embargo, cuando su patricio Fulvio vuelve con él, rompe inmediatamente sus cadenas. Ha recuperado a su amo y vuelve a tener libertad. Maciste, como su nieto neomitológico de los años cincuenta, es misógino, glotón y amante del buen vino. Y así se revela en la secuencia de la borrachera en que tan divertidamente confraternizan siervo y amo. El Hércules del neomitologismo<sup>15</sup> sería además pacífico, prudente y eventual marido bastante fiel, para los tiempos en que se movía. A título de curiosidad, la primera epopeya romana, fue pagana, aunque hay algo de la Ligia de *Quo Vadis?* en la pequeña *Cabiria*, *hostia* en

---

<sup>15</sup> A los héroes neomitológicos se les dedica el capítulo 7.

la narración y no *mártir*, una demasiado sutil distinción especulativa cristiana<sup>16</sup> para los espectadores; como hay algo de Marco Vinicio en Fulvio Axila. Sin duda Pastrone también había leído la novela *Quo Vadis?* En *Cabiria*, concluyamos, se dan juegos abundantes, combates, batallas, *naumaquiae*. Casi toda la épica romana está en *Cabiria*, alfa y omega de un género que se estrenó en 1914 y parecía haber caído con el Imperio Romano en 1966, pero enseguida volvió a cultivarse en series para la TV. En el año 2000 renació de sus cenizas en forma de un *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, que vivía parte de la misma historia que *La caída del Imperio Romano*, tenía arrebatos místicos, más o menos panteístas eso sí, pero como en *Quo Vadis?* (1951), y luchaba por su libertad y la de su pueblo, como *Espartaco* (1960). Pero antes fue *Cabiria*<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Es decir, víctima involuntaria y dispuesta a huir como sea de su desagradable destino.

<sup>17</sup> Solomon (2001: 5) atribuye también la tendencia a los grandes formatos del naciente género a la obra primitiva de Ambrosio, Guazzoni y Pastrone.



## Capítulo 3

### Épica romana 2: La epopeya política.

Donde se abordan las películas de romanos y su mensaje político, y se trata de algunos personajes de la antigua historia de Roma y de Grecia cuya tradición se vio reforzada en el siglo veinte por transmisión cinematográfica: Escipión o el caudillo, Espartaco o la libertad, Julio César o la ambición, Marco Antonio, el amigo de César. Y también de los caracteres de apoyo en la épica romana. La caída del Imperio Romano. La epopeya griega. La era digital. Y de cómo estas figuras y estas situaciones sirven de soporte a la descripción de la sociedad de su época. Se alude a cómo el cine -más o menos voluntariamente- propone modelos sociales y políticos, para imitarlos o censurarlos según los usos de la sociedad contemporánea; y se perfilan los personajes más destacados de esta Roma (a veces, Grecia) de cine.

#### 1. La épica política: héroes romanos

La tradición cinematográfica populariza historias romanas -a veces griegas- con rasgos legendarios. Las leyendas, al paso del tiempo, se presentan en forma de saga. Unas películas explican un aspecto de la vida de un personaje, o una anécdota desde un determinado punto de vista, y otras películas aportan un punto de vista diferente o hablan de otros aspectos de la vida del personaje en cuestión. En unas, un personaje es principal; y en otras es un comparsa. Y pueden reconstruirse los rasgos no ya de los protagonistas -Espartaco, César...- sino incluso de deuteragonistas, en el cine, como Craso o Tiberio. Desde 1895 el mosaico empezó a tomar forma. Por ejemplo, Nerón ya era un asesino caprichoso en 1896, según *Nerón prueba sus venenos en un esclavo*, de Promio. En la actualidad, las fuentes cinematográficas son estables y sólo de vez en cuando aparecen nuevas aportaciones. Igual sucede con la transmisión de los hechos históricos. De unas películas a otras, se puede seguir la historia fingida de Roma. Y los hechos que son esenciales en una película son circunstanciales en otras. El caso más flagrante lo constituyen los principados de Augusto y de Tiberio, convertidos para la épica cristiana en el simple marco de la vida de Cristo. Otro ejemplo: el asesinato de César es el motor de *Julio César* en 1953; pero en las dos principales versiones de *Cleopatra*, 1934 y 1963, es únicamente un punto de

inflexión a la segunda parte. En definitiva, del contenido de las diferentes películas se extraen unas descripciones físicas y caracteriológicas y unas anécdotas históricas que forman la pequeña cultura clásica que varias generaciones han absorbido de forma pasiva a través del cine, o posteriormente de la televisión<sup>1</sup>. Existen personajes históricos, cuya leyenda se ha transmitido con fuerza suficiente para asumir el peso de argumentos políticos, tal y como sucede en género épico tradicional griego y romano, y siempre han mantenido esa función. Los principales: César, Espartaco y Escipión. Representan momentos de la historia romana, en que se deciden situaciones concretas que no pueden por menos de ofrecer modelos a debate. Los conflictos que afrontaron estos héroes de cine fueron alguna vez un dilema trascendental para la sociedad romana. Y la sociedad contemporánea reflexiona en las películas que lo tratan sobre el paralelismo que pueda darse en el entorno sincrónico a su producción y exhibición, sin menoscabo del espectáculo, del *munus*, que la película tenga por objeto. Así, las por otra parte pocas películas que tratan de las Guerras Púnicas, enfocan el imperialismo romano, planteado como alternativa entre absorber los estados circundantes o sentirse acosados por su expansión. Entre "ellos" o "nosotros". Las obras que tratan de las crisis de transición de la República Romana a Principado e Imperio, examinan, *lato sensu*, la democracia y la autarquía. Sólo la revuelta de Espartaco critica el sistema republicano y el problema de las oligarquías. Cuando el cristianismo es parte del argumento, el mensaje político es tan ambiguo como el mismísimo mensaje cristiano: la tiranía debe derrocar, es cierto. Pero cualquier sistema político puede ser justo, si está inspirado por el cristianismo. Tal que hoy en la comunidad europea, sin ir más lejos. La crisis del Imperio también sirve de reflexión sobre el desmembramiento natural de los estados excesivos. En otra categoría de películas se oponen lo épico y lo trágico, como política es a sentimientos, como intereses nacionales a privados, como mente a corazón. En el cuarto tipo de cine de romanos, en la épica menor neomitologista, se aumenta la ambigüedad política: hay que derrocar al tirano, que abusa del poder, y proponer a otro vagamente legítimo. Se aligeran el argumento y los personajes, en extensión y en profundidad. Son a las epopeyas políticas, cristianas o

---

<sup>1</sup> Falta perspectiva para establecer conclusiones respecto a la influencia cultural de las series de TV a partir de los años 1990 y muy especialmente de *Roma*, GB 2005/2007, y su secuela, unas veinte horas de novelación televisiva sobre la transición de república a principado.

trágicas como el *epilíon* a la gran epopeya clásica. Son breves y menos ambiciosos, pero no necesariamente despreciables. Así las cosas, se comentan en este capítulo, algunos aspectos de leyenda épica que el cine ha transmitido sobre la cultura clásica y los héroes que la protagonizaron. Las películas que la transmiten, difundieron cierta educación política en torno un arquetipo social, las versiones de *Espartaco*; en torno al imperialismo y a las crisis de expansión; en torno al dilema entre república y monarquía; y, por fin, en torno a la decadencia de los imperios. Escipión -decía- es el héroe del imperialismo; Espartaco, de la revolución social; César es el héroe de los personalismos en el poder. Las películas sobre Cleopatra tratan en realidad sobre algunas presiones externas que pusieron a prueba la solidez de la república, pero el cine suele inclinarse por introducir la tragedia como ingrediente en la estructura épica que corresponde.

En todo relato épico, los héroes se definen en función de sus antagonistas. El de César es Pompeyo, o los republicanos conservadores; en las Galias, Vercingetórix. El de *Espartaco*, Craso. El de Escipión, Aníbal; pero, en casa, Catón. El tipo de oposición que se establece no es siempre idéntica. Bruto, por ejemplo y la colectividad que se opone a César -y lo asesina-, pertenecen a su propia clase y se contrastan según la manera de concebir un estado de cosas sólo diferente para el senado. Espartaco y Craso representan respectivamente a los oprimidos y a la opresión. Pero Aníbal es semejante<sup>2</sup> a Escipión: caudillo e imperialista. Lo que les opone es su nacionalidad. César, Escipión y Espartaco alcanzan cierto grado de popularidad a través de su filmografía, aunque sufren un tratamiento muy diferente, en razón de las características expuestas, pero también de las fuentes históricas disponibles. No es difícil formular que la manipulación del personaje histórico en el cine es inversamente proporcional al número de fuentes, especialmente indirectas, especialmente noveladas, de que se disponga. Así César se conoce a través de abundantes datos históricos: sus propios comentarios, Suetonio y Plutarco, especialmente. Y se apoya en referencias de prestigio<sup>3</sup>, como Shakespeare y Bernard Shaw. Hasta mediado el siglo XX, Espartaco y Escipión no gozaban de fuentes muy populares. No obstante, la proliferación de la novela histórica y su éxito popular ha llegado a proveer una larguísima serie de obras, que proporcionan un

---

<sup>2</sup> Pasa a ser el héroe en *Aníbal* de E. G. Ulmer y C.L. Bragaglia (1959) y en *La amada de Júpiter* de G. Sidney (1954, USA), un musical paródico.

<sup>3</sup> Attolini (1991): 472. Nota 1.

número inabarcable de argumentos, más útiles, eso sí, para seriales de TV, que para la pantalla grande, cuyos temas, tipos, tópicos y mitos disminuyen en calidad, según aumentan los efectos especiales. En cuanto al simbolismo histórico que la tradición les ha asignado, son modelos opuestos socialmente. Espartaco es un personaje de función recta, es un revolucionario; y los idealistas acuden a él con el mismo entusiasmo que los cristianos a Constantino (y seguramente con mayor fundamento).

## **2. Escipión o las contradicciones de un caudillo.**

Escipión, por lo contrario, héroe de los films sobre la contienda romano-cartaginesa, ha sufrido en el cine unos tratamientos especialmente caprichosos. *Cabiria*, de Pastrone, consagró su personaje. Allí, Escipión, apenas presente en los escenarios, ejercía una especie de poder superior que intervenía en cualquiera de las tramas. Se ha aludido ya a las tramas paralelas: la anécdota histórica sigue su curso protagonizada por los políticos, militares e intelectuales; las ficticias suelen incorporar personajes creados, de clases populares o medias, cuyas vidas se ven agitadas por el oleaje de la historia.

**2. 1.** En *Cabiria*, Escipión Africano condicionaba las tres tramas paralelas presentes: convencía al senado y dirigía el ejército, daba órdenes esporádicas al imaginario Fulvio Axila, sobre todo la de ir a Sirta, donde hallaba finalmente a la perdida Cabiria; y también a Masinisa, sobre todo la de abandonar a Sofonisbe a su suerte. Era de alguna manera la providencia, feliz para unos y trágica para otros, justo en cualquier caso, con rasgos de héroe: destino, sacrificio; de caudillo político: poder, decisión, *auctoritas*; y alguno humano, como la amistad con Lelio.

**2. 2.** Si el caudillo providencial, representado por Escipión en *Cabiria*, no exaltaba los elementos nacionalistas más allá de lo normal en una epopeya, este aspecto se replanteó dos décadas y media después en *Escipión el Africano*, de Carmine Gallone (1937). Su nuevo diseñador se llamaba Benito Mussolini, gran aficionado al cine y desde luego un admirador de *Cabiria*, obra que quiso emular desde los nuevos estudios Cinecittà. Entre *Cabiria* y las lecturas escolares, Mussolini, a quien la comunidad internacional había condenado por haber invadido una Etiopía indefensa para su nuevo imperio de los Césares, descubrió en Escipión su modelo ideal: Escipión obtuvo la dictadura del senado romano; estableció el control sobre el norte de



África; contribuyó al poder y la estabilidad de la república. Era su *alter ego*. Sus partidarios –los del *duce*– lo entendieron enseguida y, en cuanto se inició la producción del film, comenzaron a llamarlo, en burlas, *Mussolini Africanus*. Todos estuvieron de acuerdo en que la película debía mostrar al mundo el clamor histórico por un imperio africano. Vittorio Mussolini, 21 años, crítico de cine esporádico, que había dirigido el bombardeo de tribus inermes, dirigió también la producción. El colosalismo<sup>4</sup> fue su primer objetivo y la banca pública financió el desastre. Decorados de más de 50 metros de alto, cien galeras, 500 camellos, 12.000 soldados para la tropa romana y 1.000 jinetes libios para las tropas de Aníbal, 25 de ellos fueron seriamente heridos durante las escenas de batalla por los soldados de Mussolini, dieciséis elefantes reales y sesenta en cartón piedra<sup>5</sup>. El director escogido fue Carmine Gallone, que ya había dirigido *Los últimos días de Pompeya* (1926) y, con ella, hundido una vez la industria Italiana. Productor y director acumulaban tanto material como poco atendían a los detalles, con cuya mezcla la película resultó tan pesada como chapucera. Aquel Escipión imitaba gestos e inflexiones de voz de Mussolini en sus largos discursos sobre la inviolabilidad del estado, la necesidad de disciplina y el inevitable destino de Italia sobre África. Aníbal, en un poco sutil alarde fisiognómico, había sido desprovisto de toda dignidad y aparecía, no ya tuerto, sino gordinflón y con una barba desaliñada, que le confería cierto parecido con Bluto, popular oponente de Popeye en los dibujos animados, y su discurso y su acción mostraban cinismo, crueldad y lóbido. La degradación del antagonista resultó fatal para la valoración del caudillo romano. Por otra parte, el héroe sólo dirigía la trama histórica de la película: senado, ejército, Massinissa, aunque disponía de vida propia: una familia de quien se separaba en una sobreactuada cita de la despedida de Héctor y Andrómaca según *La Ilíada*, mientras que los personajes populares, la plebe, un coro sin trama propia, apoyaban y admiraban a un Escipión que flotaba entre ellos como un ser superior. Se perseguía fatigosamente la trama histórica de *Cabiria*, sin acercársele, ni de lejos. En definitiva, fracasó en todas partes y acabó destinándose a proyecciones públicas y gratuitas. Y a las escuelas, que la enseñanza lo

---

<sup>4</sup> Para datos de producción Cf. MEDVED, Harry and Michael (1985) *The hollywood hall of shame (The most expensive flops in movie history)*. UK.

<sup>5</sup> En la película de G. Sidney *La amada de Júpiter* (1959), los soldados de Aníbal bromean respecto a lo exagerado que es, en cuestión de números, el historiador que sigue la campaña.

soporta todo. Hoy la película destila el relativo encanto que le confiere ser ya sólo un simple objeto de estudio, sin capacidad coercitiva. Carmine Gallone pidió perdón al cine de romanos realizando *Cartago en llamas* (1959), una peliculilla de aventuras entretenida y digna en su modestia, de muy escasa difusión, perdida en la abundancia de la producción neomitológica.

**2. 3.** *Escipión el Africano* fue realizada por L. Magni en 1971. Comparar los dos Escipiones separados por treinta y tantos años de historia, es comparar dos Italias: la Italia prepotente de Mussolini y la Italia desencantada de la Democracia Cristiana de finales de los mil novecientos sesenta. Es enfrentar al Escipión de antes de Zama con el de después de Siria. No es una obra épica, es una comedia dramática irónica que mira sus decadentes personajes con ternura. Ya no hay héroes. Ni Escipión ni Masinisa valen para nada fuera de su contexto épico, de su momento, y, además, en tiempo de paz, el culto a la personalidad trae complicaciones. Si la epopeya pide héroes, la vida cotidiana exige mediocridades. No hay historia de amor. La esposa de Escipión es tan virtuosa como absorbente y vive preocupada por su estabilidad social, mientras Sofonisbe es un recuerdo melancólico de Masinisa. No hay sublimaciones místicas y Jove Capitolino, acompañado de una loba enferma, tiene sus propios problemas. En fin, que los héroes crean el estado, pero éste pertenece a los burócratas. El pueblo no pinta nada. Aplauda a quien desfile. El ejército obedece a quien le dé las órdenes -y la paga-, sin preguntarle por su legitimidad. La ética, la marca Catón. Y Catón, que sólo necesita el poder, sigue apegado a las faldas de su anciana madre. Para él, las cuentas son las cuentas, las hazañas bélicas no le interesan y, respecto a las tragedias amorosas, pues las sufren los demás. Ventajas de la misoginia. Así las cosas, Escipión no convence al senado, no dirige el ejército, no hace felices o infelices a sus ciudadanos. Sus esclavos pasan bastante de él y lo que quieren es una comida caliente. Los niños que juegan en su jardín, prometen un futuro mejor, pero lo vivirán ellos. Escipión el Africano, relevado de sus funciones épicas, debe responder del coste que aquéllas le supusieron al estado, y muy especialmente de los fondos sin justificar en la campaña de Siria, un feo asunto en que al menos su hermano Lucio debió de estar implicado. La arqueología que ambienta el conjunto es, no ya ruinoso, sino simplemente ruinas. Los anacronismos nada importan, ni la presencia del propio Júpiter Capitolino, en cuanto nadie busca lo verosímil. En las manos de Luigi Magni, Escipión se humaniza, envejece, conoce la ingratitud humana y recobra la dignidad que la soberbia fascista había enterrado.

2. 4. A la vuelta del siglo veinte -y visto en la pantalla-, el Escipión épico sigue siendo el de *Cabiria. Mussolini Africanus* es un monumento esperpéntico a los desastres del fascismo. *Escipión el Africano* (1971) hace sonreír escépticamente a los europeos de hoy, inmersos continuamente en ceremonias de corrupción, sin que quede títere con cabeza<sup>6</sup>. Y es que, entre los caudillos que el cine ha inmortalizado, *Escipión Africano* goza del privilegio de ser contradictorio. Su gloria estuvo en *Cabiria*, fue manipulado vergonzosamente en 1937, planeó de lejos sobre una Cartago de aventuras en 1959 y se retiró incomprendido en 1971.

### 3. Espartaco o la libertad

Espartaco, el testigo de la debilidad interna, de la injusticia social, de lo quebradizo de las estructuras, es uno de los pocos personajes históricos -casi legendario- que el cinematógrafo ha convertido en mito. Existen algunas obras literarias que se inspiran en su estela, como la tragedia de Ippolito Nievo (1831-1861), estrenada en 1919, o la novela de R. Giovagnoli publicada en 1854; e incluso también algunas obras musicales como la de Persile en 1726, *Sunico* en 1886 o *Platanie* en 1891. O la sinfonía en cinco movimientos de Aram Kachaturián (1955), que se estrenó como ballet en 1956 y sigue representándose. Al parecer, su primera aparición popular se dio en la escena teatral en 1831, con el título de *The Gladiator* (Munn 1982: 67). Sin embargo, la solidez cinematográfica de *Espartaco* está ligada a la novela política de A. Koestler (1939), *Los gladiadores*<sup>7</sup> y,

---

<sup>6</sup> Una de las reposiciones televisivas de *Escipión el Africano* tuvo por escenario la pantalla de *Televisió de Catalunya*, durante el proceso por el asunto Banca Catalana, en que estaba implicado, fue ulteriormente absuelto, el presidente de la Generalitat de Catalunya, cuyo busto no deja de tener rasgos fisiognómicos semejantes al Escipión que creó el actor M. Mastroianni. Émulos y partidarios disfrutaron de la rara casualidad. Años después (9/98), condenaban al presidente de la comunidad Navarra, por fraude al estado. En 2008, Bush deja a la vista sus abundantes vergüenzas de invasor de Irak, Colin Powell, que mintió ante la ONU sobre el fraude de las armas de destrucción masiva, sale impune del trance y se une a los vencedores en las urnas, mientras que Aznar o Blair disimulan con descaro las responsabilidades que acarrea su sangrienta épica de salón. En 2010, se juzga a Matas, en Mallorca; y, mientras repaso estas líneas, la trama Gurtel y otras cuantas compiten en cinismo ante una justicia desorientada y no tan competente como gustara esperarse, que prefiere depurar al juez Garzón por haber tirado de la manta.

<sup>7</sup> Montero (1994: 132) la define como la obra de un comunista desencantado.

especialmente, a la de H. Fast (1951), *Espartaco*<sup>8</sup>. Una y otra se atienen al modelo del gladiador rebelde como héroe comunista, que representa el intento más serio en la antigüedad de derrocar el poder establecido. Por las escasas fuentes de que se dispone, sabemos que Espartaco era de origen tracio, un esclavo que inició en Capua una rebelión de gladiadores. Los rebeldes depredaron la Campania durante cuatro años y ampliaron su ejército con las gentes que se unían a su paso. Avanzaron más tarde hacia el norte, aplastando al cónsul L. Felio que se les opuso y también, en Módena, al Gobernador de la Galia Cisalpina. La gente agrupada en su entorno pudieron ser sobre todo esclavos celtas y germanos, que intentarían volver a sus países. No obstante, cerca ya de la Galia Cisalpina, dan la vuelta y se dirigen a Roma, cuyo senado concede a Craso los plenos poderes que ya venía pidiendo a partir de los reveses que habían sufrido las legiones romanas. Craso derrota a las tropas libertarias en Lucania y el tracio muere en combate con otros cinco mil esclavos. Seis mil más fueron crucificados como ejemplo disuasorio. Espartaco no pudo controlar una amalgama de hombres -se dice que en algún momento llegaron hasta 90.000- sin hábitos militares y con tendencia a la dispersión. Aunque fueron derrotados y exterminados en el año 71 a.C., Roma quedó traumatizada durante siglos. Cualquiera de estos datos los transmiten novelados las obras a que se ha hecho referencia, pero en poco difieren de la escasa información que aportan las fuentes clásicas<sup>9</sup>.

**3.1.** La primera versión cinematográfica, *Espartaco o il gladiatore della Tracia* se debe al italiano Ernesto M<sup>a</sup> Pasquali, un productor formado a la sombra del veterano Arturo Ambrosio. Fue dirigida para la Pasquali films de Turín en 1912 por Giovanni Enrico Vidali, sobre un guión de Renzo Chiosso y una escenografía de Domenico Gaido. Mario Guaita (conocido por “Ausonia”) le dio al tracio su primera imagen cinematográfica, más próxima a los forzudos de la época -y al propio Maciste de su contemporánea *Cabiria*- que a los físicos atléticos, pero intelectuales, que tendría interpretado por actores de prestigio décadas después. El Espartaco de Ambrosio y

---

<sup>8</sup> Fast había iniciado su novela durante un breve encarcelamiento por comunista y J.E. Hoover persiguió personalmente la publicación del libro. Afortunadamente perdió la batalla.

<sup>9</sup>SAL. *Hist.* 9096; FLOR. 2, 8; PLUT. *Cras.* 811; *Pomp.* 21. Infinidad de otros autores le citan esporádicamente, como Varrón, Cicerón, Livio, Lucano, Plinio, Eutropio, Apiano o la *Historia Augusta*.

Vidali es un gladiador tracio llegado a Roma. Una trama romántica le relaciona con la hija de Craso, y contra éste, casi personalmente, se rebela el gladiador al frente de un grupo de compañeros. Tras algunas peripecias, regresa a Roma, donde es acusado de asesinato, merced a una serie de conspiraciones en que participan desde el lanista, de quien huyó, hasta el propio Craso. Acaba en la arena para pasto de leones. Pero los gladiadores salen indemnes y Espartaco se une a su amada en un final feliz. En resumidas cuentas, Espartaco nace más como un gladiador propio de la épica cristiana que de la serie política que conformarán sus notables continuadoras. Escenas de anfiteatro, reyertas de forzudo, una batalla en la falda del Vesubio, son las bazas más importantes de un *munus* poco ambicioso. En realidad, el colega y competidor de Vidali, Enrico Guazzoni, en la versión de *Quo Vadis?* del mismo año, le arrebató la gloria de crear el más famoso modelo primitivo de rebelión de masas frente al poder: la rebelión del público del anfiteatro al final de la película. Paradójicamente, el modelo revolucionario del cine primitivo no es, pues, un *Espartaco*<sup>10</sup>, sino un *Quo Vadis?* cuya escena de las gradas del anfiteatro inspiró nada menos que la de las escaleras de Odessa en *Acorazado Potemkin* (1925), de Eisenstein.

**3. 2.** Habían de pasar cuarenta años hasta que, Ricardo Freda presentase un nuevo *Espartaco*, una película modesta, con influencias de la *Fabiola* (1949) de Blasetti en las escenas de gladiadores, y cuyas pretensiones parecían dirigirse más a lo intelectual que a lo espectacular. En cualquier caso, no supo mantener bien el equilibrio épico y osciló peligrosamente hacia el melodrama. No obstante, su *Espartaco* (1952), rodada en plena época de mártires cristianos, presentaba la originalidad de sustituir el objeto místico a la moda por el social. Con esa salvedad, se mostraba lo mismo de siempre, y es seguramente lo que el público vio: torturas, juegos de anfiteatro, batallas, amores trágicos y nada más. En sus doloridos diálogos no se distinguieron las innovaciones sociales. El público estaba acostumbrado a las persecuciones y vio persecuciones; y el gladiador cayó de nuevo bajo el peso de un *Quo Vadis?*, el de Le Roy. Y se perdió entre el texto la carga de denuncia de las desigualdades y de la incomprensión política, y la defensa de la dignidad humana. Vista hoy día, el *Espartaco* de Freda no es sólo un aceptable melodrama épico

---

<sup>10</sup> Por otra parte, el primer *Espartaco* supone una confusión nada fácil de resolver. Lapeña 72 aporta con acierto otros puntos de vista.

algo fatigoso, sino que resulta una película tímidamente revolucionaria que halló un público tan absorto en redimir sus pecados gracias a la épica cristiana, que no supo reconocer sus derechos y libertades.

**3. 3.** Por fin el *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick recoge el mito olvidado y lo hace llegar a los últimos rincones a golpes de cinemascope, color y repartos estelares. Es sin duda el arquetipo del ciclo y también una de las mejores películas de tema clásico que se haya rodado, sólo comparable, seguramente, a *La caída del Imperio Romano* (1964) de Anthony Mann. El último *Espartaco* -hasta la TV-desató los más dispares comentarios<sup>11</sup>, pero, en todo caso, fue un éxito y logró una amplia difusión. No fue una obra estrictamente de Kubrick. Kirk Douglas controló el proceso. Como productor, no permitió a Kubrick que cambiara el guión; algo normal, por otra parte, en cuanto éste había sido reescrito seis o siete veces por Dalton Trumbo, a partir de la novela de Fast, hasta comenzar el rodaje, que inició Anthony Mann. Mann fue despedido por Douglas, que contrató a Kubrick, a la sazón despedido por Marlon Brando del rodaje de *El rostro impenetrable* (1961). En realidad, todos salieron contentos. Brando se hizo la película que quiso él solito. Y no tan mal. Anthony Mann fue contratado por Bronston y dirigió en España *El Cid* y *La caída...* Y del tira y afloja entre Douglas y Kubrick, salió la más noble superproducción jamás filmada. Si la confirmación de una leyenda está en las historias adicionales que se le van atribuyendo, obsérvese la proliferación de películas menores, de la serie neomitológica, sobre el tema: embrollos incompetentes como *El hijo de Espartaco* (1962), *La venganza de Espartaco* y *Espartaco y los diez gladiadores* (ambas de 1964), combinan deslavazadamente el mito sociopolítico con el del héroe neomitológico, en las series de gladiadores, que devienen revolucionarios impenitentes de *comic*, cuando aún se llamaban tebeos. Un tema tan serio como la libertad no se presta a parodias. No obstante, la película italiana *S.P.Q.R.*<sup>12</sup> (1995), de Carlo Vanzina, fecha el comienzo de su historia en el año 73 a.C. y justifica este capricho haciendo que los pícaros condenados a trabajos forzados al final de la obra (por un político corrupto, que ejerce tráfico de influencias y

---

<sup>11</sup> Ni las historias más generales se ponen de acuerdo. Para Sadoul (1962) es una obra de gran espectáculo para lucimiento de su actor principal. Para Gubern (1972) demuestra la posible armonía entre las grandes producciones y los mensajes sociales.

<sup>12</sup> Cuyo título no significa *Senatus PopulusQue Romanus*, sino *Sono Porci Questi Romani*, según se aclara en los diálogos, y se ha dicho páginas atrás.

soborna a todo el senado romano), cumplan su condena junto a Espartaco, se rebelen con él y con él sean crucificados junto a la Vía Apia. La moraleja es que los italianos siguen igual a final del segundo milenio, que antes del primero. Que no tienen remedio, vamos. La escena postrera de *S.P.Q.R.* es una analogía de tintes metafóricos entre un atasco de circulación en la Vía Apia actual y la antigua Vía Apia bordeada de crucificados.

**3. 4.** Espartaco no es, pues, hasta aquí un héroe excesivamente manipulado. Sólo sirve para una visión libertaria, pero casi todas las versiones pasaron bastante desapercibidas, hasta llegar a la de Kubrick. Así, la de Pasquali fue uno de los ensayos de cine espectacular previos a *Cabiria*, que no superó apenas a *La caduta di Troia* (1910) de Pastrone y sucumbió -decíamos- al éxito del *Quo Vadis?* de Guazzoni, que había conseguido además ser estrenada en Estados Unidos. Una versión soviética de 1928, De E. Mushin, era una historia ejemplar, que fuera de la U.R.S.S. apenas llegó a conocerse y dentro había de competir con las obras maestras de Eisenstein o Pudovkin. Al *Espartaco* (1952) de Freda le pasó algo parecido. Era menos espectacular que la *Fabiola* (1949) de Blasetti y mucho menos que *Quo Vadis?*, y no estaba apoyada por la publicidad del Vaticano. La versión de Kubrick fue la obra maestra, que cubría todas las expectativas: un excelente *munus*, una magnífica historia, y estaba muy bien narrada. No obstante, en ninguno de los casos el héroe dejaba de morir, con todos los honores y todos los argumentos, por la libertad; y, en todos los casos, la libertad estaba bien definida, cosa que no se da en otros entornos épicos, ni mucho menos en la épica cristiana, las tragedias amorosas o los escuetos *epilia* neomitológicos.

**3. 5.** Respecto a la leyenda de transmisión cinematográfica, las películas comparten una historia episodios, agrupables en tres actos -opresión y huida, expansión y victorias, crisis y derrota-, cuyos *munera* pasaban de los entrenamientos y luchas de gladiadores, a los combates y la estrategia militar, para acabar en la retórica de los discursos montados en paralelo que conforman el clímax final. En la versión de Ricardo Freda, se busca un origen noble al tracio. Estaba en las canteras porque se había opuesto a que se arrasara un poblado por parte de las legiones romanas. Dalton Trumbo, guionista del *Espartaco* de Kubrick, inició la narración en las canteras, procurando desde un principio presentar una infrasociedad romana muy distinta a la sociedad dominante, que suele presentar este tipo de obras. Aquí, Espartaco es un simple condenado, que cambiará de cadenas comprado por un

lanista que lo traslada a Capua y lo convierte en gladiador. La serie de condicionantes que llevan a Espartaco a la rebeldía reflejan las épocas en que se rodaron los films básicos. En 1952, se muestran mazmorras y un Espartaco torturado -mártir como los cristianos de *Fabiola*- que huye impersonalmente con una esclava. Kubrick, por su parte, analiza la vida de los esclavos en sus rutinas diarias. No será el dolor físico lo que conduce a la rebelión, sino la tortura psicológica, la negación del estatus de ser humano, las condiciones de vida precarias, el sentimiento de dignidad por encima de las circunstancias, el ver los derechos objetivos aplastados por un sistema. Cuando *Espartaco* huye, no tiene una motivación personal, una venganza que consumir, sino unas estructuras que violentar; quiere destruir para, algún día, construir algo en su lugar. El *munus* de la primera parte de este ciclo se centra en la lucha entre gladiadores. Algunas escenas de la obra de Freda estaban rodadas en ruinas romanas, pero se limitaba a repetir la fórmula de *Fabiola*, sustituyendo la empalizada para los *ludi venatori* por una nave en un estanque, extraño remedo de *naumaquia* con doncella sacrificanda a lo *Quo Vadis?* (1951) o *El signo de la cruz* (1932); con decorados de madera a lo *Fabiola*; y Espartaco, vestido a la tracia, pero con armas de reciario, enfrentándose a un león. La ejemplificación de la vida romana queda en manos de un desfile de personajes de la época -Cicerón, Cesar, Pompeyo, Craso...-, la más brillante galería de contemporáneos a que pueda aspirar un mosaico histórico. En la versión de Ricardo Freda, Espartaco y Craso formulan sus ideas teóricas en una conversación didáctica. En la de Kubrick, sus ideas se enfrentan en los discursos finales montados en paralelo. Además, los políticos se permiten criticar duramente un sistema y denunciar los intereses personales, de poder o económicos, de sus gestores. Las continuadas alusiones al sometimiento de la plebe mediante repartos alimenticios y juegos, a la peligrosidad de un ejército descontento, a la incompetencia de la comunidad frente a los intereses de los fuertes, a lo barato que resulta sobornar al senado, todo ello, desenmascara una república que bien pudiera ser cualquier país moderno y era, en Kubrick, los Estados Unidos de la caza de brujas de McCarthy, que había alcanzado a algunos miembros del equipo de la película. Entre ellos, también Dalton Trumbo, uno de los guionistas principales, que tuvo que firmar bajo seudónimo para no tener problemas legales en su país. Ricardo Freda, con un *Espartaco* excesivamente intelectual, mantenía una directa oposición entre el gladiador y Craso, convirtiendo las miserias políticas en culpa de un sólo individuo. Puede que el Craso de Freda se inspirase en Mussolini. Era una perversa salvaguarda del honor de Roma. Esta versión daba también sus pasos en el terreno de lo



erótico. Se ofrecía al casado Espartaco una hermosa romana, una eventual hija de Craso -heroína en la versión de Ridolfi-, de escaso respeto a los *mores maiorum*. La rechazaba el héroe, a pesar de que se trataba de la bellísima actriz Gianna Maria Cannale, la ulterior reina del *peplum*, que protagonizaría unos cuantos de ellos en la década siguiente. El gladiador por excelencia recibía, además, ofertas económicas del propio Craso. Total, que el *Espartaco* de 1952, como un ennoblecido Fausto ante el diablo, renunciaba al dinero, al eros y al poder. Nadie le ofrecía la ciencia. Era el honor lo que le impulsaba. No dejaba de ser una visión de postguerra (IIª Mundial). El *Espartaco* que propuso Kubrick era más humano, puesto que ignoraba las cuestiones éticas -en su camino y sobre la marcha las hallaría- porque, en la huida, buscaba sólo la supervivencia de los suyos, una supervivencia que debía conducir a un estado de libertades y condujo a la ruina. El campo cubierto de bajas da fin a la versión de 1952. La esposa de *Espartaco* ha pasado la noche buscando el cadáver de su marido, muerto entre los demás esclavos. Cuando lo encuentra, en pie junto a él, levanta una espada que apunta al cielo y ocupa el primer plano, un claro símbolo revolucionario, más o menos eisensteiniano. Es curioso que en 1960 se impusiera la versión legendaria de la crucifixión, un Espartaco de analogía cristiano-izquierdista. El mártir de la libertad agoniza así largo rato frente al público, y la espada de 1952 se sustituye por la presencia de un descendiente que promete una vida mejor para el futuro. La opción parece más conformista. La esposa del *Espartaco* de Freda continuará la lucha. La del *Espartaco* de Kubrick es libre -y, por ende, su hijo- porque ha conseguido rehuir a Craso. Bueno, Trumbo había sido crucificado en la caza de brujas de McCarthy, pero, enmascarado bajo el capote de Kirk Douglas, veía su guión convertido en una prometedora película.

**3. 6.** La miniserie de TV *Espartaco*, fue creada por Robert Schenkkan y producida por él mismo con Angela Mancuso y Adam Shapiro, para la Network USA en 2004. Allí, un Espartaco, que fue vendido después de presenciar el asesinato de su padre, es entrenado para jugarse la vida en el anfiteatro. Había sido antes sentenciado a trabajos forzados de modo que para él supone un renacimiento su adquisición por parte del dueño de una escuela de gladiadores en Capua. Movido por el desafío de un guerrero, Espartaco lidera un levantamiento de los esclavos que amenaza al establecimiento. Así, Espartaco se gana la simpatía de algunos senadores entre los populares,

y poderosos enemigos como Marco Licinio Craso, quien convertirá sus intentos de poner fin a la rebelión en un asunto de honor personal. Agripa (el actor Alan Bates) ve en en la revuelta una oportunidad para dar un impulso a sus aspiraciones políticas. En el enfrentamiento entre populares y optimates, Espartaco es, al fin y al cabo, un instrumento político destinado a caer bajo el peso de uno u otro. Espartaco fue representado por Goran Visnjic, un actor de extensa trayectoria teatral, nacido en Croacia, con algunas intervenciones de calidad en el cine independiente y en la TV norteamericana. La serie sigue dignamente la novela de Fast y presta mayor fidelidad a la trama. Pierde ciertamente en la fuerza de sus *munera*, pero ¿qué película ha podido competir hasta ahora con la batalla final de la obra de Kubrick y la coreografía de sus legiones evolucionando; o con su lucha de gladiadores en Capua frente a Craso?<sup>13</sup>. Cabe destacar, no obstante, que la serie en cuestión destaca en la nueva tendencia de la producción tele-visiva como transmisora de calidad, frente al cine de los años dos mil, más próximo a las sensaciones de un parque temático, que a la epopeya clásica tan adecuada como ésta es al equilibrio entre el gran espectáculo y la solidez narrativa.

**3.7.** Hasta la miniserie, citada, que dirigió Robert Dornhelm en 2004, Espartaco y su leyenda tuvieron el honor de ser utilizados con profundo respeto, y transmitieron un noble mensaje de libertad, sin renunciar a buenos guiones, espectáculos importantes y notable valor artístico, cada obra según sus propias ambiciones, según sus propios objetivos. *Espartaco, Sangre y arena* (STARZ TV, 2010) no sigue la tradición, aunque sí la que inició *Gladiator* (2000): la contaminación de fuentes para obtener un producto comercial y adaptar el género a las modas formales. La serie, en efecto, toma como modelo el Coliseo de Scott y su funcionalidad expresiva, y recrea una miniatura en Capua para alternar los *ludi* con las escenas dramáticas. La segunda referencia es *300* (Snyder, 2007): estética de comic, imagen hiperrealista, manipulación de la velocidad, sonido impresivo. Y sangre de computadora a chorro continuo. De la serie *Roma* (2004-

---

<sup>13</sup> Tal vez la brillante batalla con que comienza *Gladiator* (2000) de Scott la supera en espectáculo, pero pierde en claridad expositiva.

2005), recoge el modelo de novela histórica con algunos personajes reales y, sobre todo, la presentación naturalista de la forma de vida romana. *Last but not least*, escenas de sexo y desnudos integrales, que no dejan de traer la dudosa memoria del *Calígula* de Tinto Brass. Técnicamente innovadora, moderadamente entretenida, comparte también las características, y añade el exceso barroco y la agresividad visual y sonora de *300*. Puesto que su referente directo es *Roma*, y el de esta serie es *Yo, Claudio* (1978), cabría la tentación de hablar, ya en ámbito televisivo, de “época clásica”, *Y.C.*, “postclásica”, *R.* y “decadencia”, la serie que nos ocupa. La primera temporada de *Espartaco, sangre y arena* consta de trece capítulos y gira en torno a una trama melodramática sobre la oposición entre Espartaco y el lanista: la ambición de uno por recuperar su libertad y la de los suyos; y la del otro por hacer carrera política. Sin entrar en lo improbable de esta última -raro es que un lanista aspirara a senador-, lo cierto es que la serie no contiene más ingredientes originales que un sentido personalista de la libertad -Espartaco se mueve siempre por venganzas (la muerte de su esposa o de sus amigos)- y las escenas de anfiteatro. La exageración radica en el excesivo alargamiento de unas fuentes que no dan para tanto. Solo la primera temporada dedica trece capítulos a subtramas de escaso interés, que no llegan a incluir apenas la rebelión. Y que no atienden a buena parte de los personajes de apoyo que hicieron de sus antecedentes obras memorables. Así, se fantasea sobre un pasado que haría de Espartaco un rebelde -tal vez alguna fuente común con el *Espartaco* de Freda (1952)-, sobre la esperanza de recuperar a su esposa y ulteriormente el instinto de venganza por haberla perdido para siempre; la búsqueda de un camino que pasa por matar sin tregua en la arena; las amistades y enemistades entre gladiadores; enredos sexuales sin cuento que aderezan una monótona danza de amor y muerte. Se trata, eso sí, de una obra de gran espectáculo y ambición comercial. Producida por un colectivo entre los que destaca Sam Raimi y dirigida por un largo equipo: Grady Hall, también miembro del equipo de producción, Rick Jacobson, alma de *Cleopatra 2525*, una serie futurista de cierto predicamento, y otros, que en resumidas cuentas no engañan en sus objetivos. Estamos ante

el nuevo *peplum*, que certifica la revisión del término –recuérdese que la primitiva modestia de medios ha devenido elefantiasis- sobre todo para TV; que asume la eliminación de historicismos y, a la investigación, prefiere el diseño de fantasías propias; que reduce el concepto “Roma” a un mundo mitológico paralelo a los creados por Tolkien para *El señor de los anillos* o Howard para *Conán el bárbaro*. La ventaja es que se dispone de un anecdotario infinito, y las arquitecturas, las costumbres o las modas se encuentran catalogadas en cualquier enciclopedia. Además, todo ello puede usarse sin derechos de autor. La primera temporada tuvo un éxito importante, pero la muerte imprevista del actor que interpretaba a Espartaco puso en serias dificultades la continuación. *Espartaco, dioses de la arena* (2011) fue una ingeniosa alternativa, una *precuela* en seis capítulos, donde se reconducía la trama reforzando el protagonismo de Batiato, y se creaban nuevos personajes capaces de mantener una larga saga. Así, la trama lineal pasaría a explicar las aventuras y desventuras del negocio del lanista en Capua y sus ambiciones políticas, entre *Yo Claudio* y *Dallas* (1978 ss.), mientras que las tensiones entre gladiadores sostendrían un número indefinido de tramas transversales. En la nueva estructura, la comentada *Espartaco, sangre y arena* (2010), pasaba a continuar la historia de Batiato y centrarse en la de sus gladiadores, especialmente Espartaco, que acababa por organizar una rebelión y huir de la escuela. Recuperado el susto de los productores, *Espartaco, la venganza* (2012) glosaba en diez capítulos, las correrías de los rebeldes, con un nuevo actor - Liam McIntyre sustituía al malogrado Andy Whitfield-, mejor aceptado por el año transcurrido desde la definitiva ausencia del anterior. Finalmente *Espartaco: la guerra de los malditos* (2013) aborda en otros diez capítulos, el final de las tensiones políticas y la derrota de los gladiadores por el ejército de Craso.

#### **4. Julio César, o la ambición**

Julio César (Roma 102-44 a.C.) es un personaje poliédrico, cuyas referencias abundantes no lo son en datos tan concretos como pudiera esperarse. Se autoproclamaba descendiente de Julo, hijo de Eneas, hijo de Anquises, y éste a su vez de la diosa Venus. Tal vez su ambición era

excesiva, pero su familia fue realmente antigua y patricia. Se dio prisa en tener problemas políticos. Enfrentado a Sila, se exilió en el año 88 a.C. y regresó a su muerte en el 78 a.C. De estos diez años juveniles, hay sólo referencias salpicadas, que incluyen desde un eventual rapto por piratas hasta ciertos rumores -que difunde Suetonio- sobre su relación con Nicomedes, rey de Siria. El año 73 a.C., el de la revuelta de Espartaco, formaba parte del colegio de los pontífices y trabajaba con los que pretendían abolir las reformas de Sila. En el año 68 fue cuestor en Hispania. Años después, hacia el 65 a.C., llegaría a ser edil en Roma y se arruinaría -lo hacía de vez en cuando- por las deudas contraídas para organizar unos juegos. Tal vez en esta época apoyara en secreto a Catilina, cuya derrota definitiva, en el 63, le cogió de pontífice máximo -un cargo entre religioso, civil y judicial, de muy amplias influencias- y justificaría sus serios enfrentamientos con Cicerón. Volvió a Hispania en 61 a.C., como propretor, y en el 60 a.C. formó el primer triunvirato, junto a Craso y Pompeyo. Logró un consulado que le confería el gobierno de las regiones Cisalpina, Iliria y Narbona. Emprendió la famosa conquista de las Galias, vecinas a su jurisdicción y se tomó casi una década para conseguirlo (entre el 58 y el 50 a.C). De regreso, se encontró ante el dilema de perder influencia, si renunciaba a su ejército, porque el triunvirato, prorrogado en 56 a.C. estaba prácticamente disuelto. No lo hizo. Por el contrario, cruzó el famoso río Rubicón que marcaba el límite de sus caducas atribuciones en la Cisalpina, y se enfrentó a Pompeyo en una cruda guerra civil, que, a la vista de los hechos, parece poco más que una persecución, primero a Brindisi, luego hasta Hispania. En 48 fue cónsul por segunda vez y desplegó una intensa actividad militar. En agosto, derrota a Pompeyo en Farsalia; luego a Mitridates hijo en Asia. En octubre logra una prórroga de su consulado por cinco años. En este tiempo viaja constantemente. Derrota a los pompeyanos en Tapso, África (46), y en Munda (45), Hispania. En Roma había promulgado leyes agrarias, había creado el diario del senado, construido el foro Julio, la curia, la basílica Julia. Fue un historiador de prosa brillante y ágil, que le dio la fama con sus *Comentarii* sobre sus actividades bélicas, aunque había tenido sus escarceos con la tragedia, la poesía e, incluso, la gramática. Una vida tan intensa, que parece escrita para la pantalla.

**4. 1.** El cine ha transmitido sólo algunos rasgos de su personalidad de político y de militar, si bien es cierto que suelen aparecer breves referencias a su actividad literaria, como en *Julio César, el conquistador de las Galias*, de Amerigo Anton (1963), un sencillo entretenimiento inspirado en sus comentarios y una de las

aventuras históricas que se entremezclaron con la serie neomitológica; o en *Druidas* (2001) de Jacques Dorfmann. La descripción física de César según el cine y los actores que lo han representado suele acercarse a Suetonio, quien lo presenta alto, de cara más bien redonda, piel clara, y ojos negros y penetrantes. No fue, en consecuencia, mala elección la del excelente actor que representa el *Julio César* de Mankiewicz -Louis Calhern- ni tampoco la del no menos distinguido Rex Harrison, que le prestó el físico en *Cleopatra*, también de Mankiewicz. Más apuesto el segundo, que ha de ser, sobre todo, maduro amante de la egipcia; más venerable el primero, que ha de ser arrogante e imponente, decadente incluso, pero ya no seductor. Hay otra presencia cesariana, una nueva elección interesante para el personaje: el actor Claude Rains en *César y Cleopatra*, 1945, de Pascal. Era un galán maduro, de conversación sabia; presuntuoso y vulnerable a los halagos de una Cleopatra casi adolescente, Vivian Leigh. El aspecto de César en otras películas es irrelevante. Vale la pena comentar la curiosidad de ver en este papel a John Gielgud, en la versión de Stuart Burge, en 1970. Gielgud, un actor de magnífica dicción, había sido Casio en la versión de Mankiewicz y se adaptaba mucho mejor a la fisonomía de este último, delgado y pálido como le describen las fuentes. Algunos rostros olvidados por el tiempo prestaron sus rasgos al dictador: Gustavo Rojo, un galán latino, algo mayor para representar a un César que debiera ser jovencísimo en *Julio César contra los piratas* (1962) de Sergio Grieco; Cameron Mitchell, un correcto especialista en serie B, gánster, pirata inglés o cowboy demasiadas veces como para parecer César, en *Julio César el conquistador de las Galias* (1963) de Tanio Boccia. Queda también olvidada la presencia madura de Warren William en la *Cleopatra* (1934) de Cecil B. de Mille. El excelente actor Klaus M. Brandauer conformó un César correcto en *Druidas* (2001), pero la cinta se hundió bajo una trama confusa y de escaso interés. Por fin, notables actores le han parodiado, como Michel Serrault en *Dos horas menos cuarto antes de Cristo* (1982), Kenneth Williams en *Carry on Cleo* (1964) de Gerald Thomas y otros varios en la serie *Astérix*: el más famoso de ellos, Alain Delon. Muchos otros han interpretado el papel, pero Claude Rains, Louis Calhern y Rex Harrison responden bastante bien a lo que la tradición espera de Julio César. Los tres -tan difuntos hoy como el propio César- eran demasiado altos seguramente, pero no en proporción a la estatura media de la época. Tampoco el color de los ojos se ha respetado siempre, pero sí la mirada penetrante y la *auctoritas* que tal vez desprendían. Plutarco hace una descripción de un hombre más joven, delgado, de mediana estatura que el cine ha

reflejado en la película *Espartaco* de Stanley Kubrick, con la figura de actor, escritor y político, John Gavin, alto, como siempre, o el televisivo Jeremy Sisto (Uli Edel, 2002), adecuado para la época anterior a las Galias, pero joven para enfrentarle a la guerra civil o a su casi paternal relación con Cleopatra. La excelente caracterización de Cilian Hinds y el naturalismo de la primera temporada de la serie *Roma* (2005, BBC) le convierten en el César ideal para anteceder, más de treinta años después, los capítulos de *Yo, Claudio* (1978).

**4. 2.** Un par de defectos de César se hicieron populares gracias al cine. Su atribuida epilepsia (Suetonio, 45, 1) queda patente en la *Cleopatra* de Manckievicz. El otro es su calvicie (*ibid.*), sobre la que ironiza Bernard Shaw, y que Gabriel Pascal traslada al cine en 1945, donde Vivian Leigh/Cleopatra hiere los sentimientos de Claude Rains/César al descubrir sus entradas tras quitarle la corona de laurel. Algún crítico acusó de ridículo al César diseñado por Cecil B. de Mille, precisamente porque se pasaba la película con la corona de laurel puesta. Pero a veces la realidad es más ridícula que la ficción y De Mille se limitaba a seguir a Suetonio (César, 45,2), que dejó escrito que César se peinaba hacia la frente y usaba el derecho, que le habían concedido el senado y el pueblo de Roma, de llevar a perpetuidad una corona de laurel. Y lo hacía -decían las malas lenguas- precisamente para disimular la progresiva caída de su cabello. El cine está también de acuerdo en proyectar un personaje frío y lúcido, moderado de temperamento a diferencia de su amigo Marco Antonio, más duro éste y de carácter e irritable; ambos con gusto por la *luxuria*. Su proximidad a las tropas y una cierta tolerancia de carácter respecto al pensamiento de los demás, su capacidad oratoria y su atractivo popular; todos estos detalles, provenientes de la tradición, el cine los hace suyos. En cuanto a su afición al sexo contrario, "el marido de todas las mujeres", le llamaron sus contemporáneos, el cine lo insinúa sin recargar especialmente las tintas. Respecto a otros afectos, "la mujer de todos los maridos", le llamaron también, sólo las parodias, *Dos horas...* y *Carry on...*, le presentan con modales afeminados, históricamente más que improbables.

**4. 3.** De César joven, el cine transmite que participó en la trastienda política durante los conflictos creados por la rebelión de Espartaco. En realidad las versiones de *Espartaco* sirven para dar prueba cinematográfica de la aproximación de Julio Cesar a los populares. Las versiones más notables dan a Craso casi todo el antagonismo de la historia y destacan cierta tensión entre ambos, que

no refleja la frecuente dependencia económica de César respecto a aquél. Tampoco explica el cine con detalle suficiente las relaciones con Pompeyo como para entender las razones y funcionalidad de los triunviratos<sup>14</sup>. En la *Cleopatra* (1963) de Mankiewicz, César recibe con repugnancia la cabeza de Pompeyo, un presente de Ptolomeo, y ello le inclina a atar corto al tiranuelo y a su chambelán. La anécdota de su eventual rapto aparece en la mencionada *Julio César contra los piratas*, hispano italiana, de una manera esquemática. No se presenta como aventura juvenil, por más que César había de ser muy joven aún cuando al volver a Roma después del exilio por su enfrentamiento con Sila y haberse de retirar de nuevo por las presiones de los aristócratas en el poder, fue capturado mientras navegaba en dirección a Sicilia. La influencia del *epilion* neomitológico que condiciona la corriente de la época, arrastra el rapto, la liberación y la persecución de los raptos, hacia un cuento de romanos y piratas, de persecuciones y precipitadas esgrimas de producción precaria. Tras mínimas referencias a su juventud, el cine se ocupa sólo de retazos de las dos décadas siguientes de su vida. Para el esquema fílmico, el perfil histórico de César es complicado: la hábil brillantez de su carrera, el inteligente pacto que supuso el primer triunvirato, o cómo un político controvertido pudo llegar al consulado por medio del apoyo de Pompeyo y Craso; la mezcla de influencia política, la manipulación de los valores tradicionales, del ejército y del poder económico, la guerra civil, todo queda fuera de la tradición popular. Es demasiado complicado e interesa sólo a los eruditos. Otras historias más próximas a las revistas del corazón han escapado también al cine. ¡Qué culebrones saldrían del relato de los matrimonios de César! Sobre todo del tema del divorcio de su tercera esposa, Pompeya, acusada de tener relaciones con Claudio. Sí, el que sostuvo relaciones incestuosas con su hermana, Clodia, la mujer de Quinto Cecilio Metelo, la famosa Lesbia de Catulo. Y César defendió a Clodio -se dice que Craso compró a los jueces- y justificó el divorcio bajo una inmortal frase lapidaria<sup>15</sup>. Pues el cine no alude apenas a todo eso, aunque la película de Uli Edel (2002) mantiene un tono biográfico, que incluye un joven César idealista y enamorado, un político hábil que sacrifica a su pesar una parte de su vida personal, y un maduro autócrata capaz de compartir el poder por no perderlo, cuyo último rasgo de sensibilidad es enamorarse de la joven Cleopatra. Una obra, la de Edel, que alberga momentos de

---

<sup>14</sup> El tema se perfila en las series de TV.

<sup>15</sup> "No basta que la mujer del César sea honesta; también debe parecerlo".



tensión bien lograda, como las escaramuzas y la paz final con Vercingetórix, o el propio asesinato irremediablemente shakespeariano. Y que incluye también una de las pocas secuencias cinematográficas dedicadas al dictador Sila, una excelente -y última- interpretación del actor Richard Harris, que acababa de ser el Marco Aurelio de *Gladiator* (2000). Así las cosas, habrá que inducir que los temas excesivos de la epopeya cesariana exceden la capacidad naturalista del cinematógrafo. Los cotilleos de corte, comentados en un susurro, fueron parte del éxito de la serie de TV *Yo, Claudio* y se recuperan en las dos temporadas de la serie *Roma* (2005-07, HBO). Sin embargo, apenas hay, en voz de Augusto, breves citas del "tío Julio". Las referencias cinematográficas a la conquista de las Galias no han apoyado grandes títulos, por más que ya en *Gayo Julio César* (1914), Guazzoni probaba a hacer una ilustración biográfica, que incluía la conquista de las Galias y el triunvirato. Medio siglo después, la película *Julio César, el conquistador de las Galias* (1963) de Amerigo Anton<sup>16</sup> trataba levemente la aventura gala de César e inspiraba, decíamos antes, su guión en los comentarios. Sólo la película *Druidas, La Campaña de La Galia* (2001) de Jacques Dorfmann trata el enfrentamiento de caracteres entre César, invasor despiadado con gran capacidad de asimilar aliados, y Vercingetorix, la última esperanza de las naciones galas en decadencia. Al importante movimiento político ulterior, que se dio en Roma, y la consecuente guerra civil, tampoco le dedica el cine más allá de algunas referencias verbales, que habría que desbrozar con paciencia. Sólo resta esperar al final de la guerra civil, la campaña de César en Hispania, las dificultades de su ejército en Sicilia y las suyas propias en el Mediterráneo, el triunfo militar de Farsalia -de nuevo pueden hallarse referencias verbales en diferentes películas- y finalmente la huida de Pompeyo a Egipto, que se explica en el prólogo de la *Cleopatra* de Mankiewicz y en las series de TV. Luego vuelven a tenerse fuentes cinematográficas de Julio César que será introductor y mentor, protector y amante de la joven Cleopatra. Hay dos versiones magistrales: la de Cecil B. de Mille (1934) un encantador melodrama *kistch* con momentos propios de un musical, y la de Mankiewicz, decididamente erudita, la última gran película del primer *star system* y un guión a la altura de los que Mankiewicz sabía propiciar. César estuvo en Egipto más tiempo del que los romanos quisieran. Cuando

---

<sup>16</sup>Tanio Boccia, alias Amerigo Anton había dirigido varios filmes de Maciste: *El triunfo de Maciste* (1961), *Maciste en la corte del zar* (1963), y *Il valle dell'eco tonante* (1964), que se distribuyó también por ahí como *Hercules in the desert*.

regresa, circulan rumores de que tenía intenciones de reinstaurar la monarquía. Y es asesinado.

**4. 4.** Para tratar del magnicidio, siempre se recurre a la obra de Shakespeare, que se ilustra con insistencia desde que Méliès en 1907 realizara un corto llamado *La mort de Jules César (Shakespeare écrivait...)*, probablemente ya inspirado en los cuadros de Vincenzo Camuccini, 1798 o de Jean Léon Gerôme. La compañía americana Vitagraph filmó en los mismos años una serie de obras de Shakespeare, que incluyeron un *Julio César* (1908) a cargo de James Stuart Blackton, un periodista y pintor que diseñó algunos de los mejores proyectos en dibujos animados de la prehistoria cinematográfica y dirigió más de cien títulos hasta 1933, a parte de sus trabajos como guionista y productor. Otro insigne actor y director inglés, Frank Robert Benson, a quien se debió la primera representación de tragedia en su original griego (*Agamenón*, 1881), en escenarios de Oxford, dirigió una nueva versión sobre la muerte del dictador en 1911, dentro de un conjunto de tragedias, entre las que se contaban *La fierecilla domada*, *Ricardo III* o *Macbeth*. Representó a Marco Antonio el propio Benson, no sólo un actor de sólidas tablas teatrales, sino fundador de una escuela de interpretación, a que pertenecerían nombres muy destacados en la historia del cine, como Basil Rathbone -el físico más popular de Sherlock Holmes- o Robert Donat. La interpretación del propio Julio César sobre los escenarios le valió en 1916 el título de *Sir*, concedido por el rey Jorge V. A comienzo de la segunda década del siglo XX, Enrico Guazzoni había avanzado ya en el lenguaje cinematográfico, sobre todo mediante la reducción de títulos entre escenas, que se concatenaban limitando la necesidad de explicación literaria, y la cámara de doble plano, cuya dialéctica interna dinamizaba la acción. El cortejo fúnebre de César y el movimiento de personajes en su entorno o las naves en el puerto de Brindisi, que pasan en distintas profundidades de campo, e incluso direcciones, marcan hitos en la historia del cine (Faulstich 1995: 179). Algunas de estas técnicas habían sido ya ensayadas en el díptico greco-romano-cartaginés de Pastrone, *La caída de Troya* (1910) y *Cabiria* (ca. 1913). Tras la Gran Guerra y un nuevo intento británico de plasmar en imágenes el texto inmortal (de Moore, 1918, UK), la conspiración de Bruto esperaría hasta las primeras grabaciones teatrales de BBC TV Service, que incluyó un *Julio César* (1938) entre las numerosas producciones (1936-1938) del polifacético Dallas Bower. A partir de entonces, César se asoma a la

pantalla pequeña periódicamente<sup>17</sup> en USA y Gran Bretaña sobre todo, con variables que pueden ir desde la cita educativa en el *show* de Bill Cosby, en 1987, hasta la versión italiana de Maurizio Scaparro en 1978 o excentricidades como una aproximación malasia de la tragedia inglesa a cargo de Nam Rom (2002), que convierte a César en un *skinhead* y a Bruto en un policía secreto. Los años cincuenta fueron años de épica cristiana, y de neomitologismo o *peplum*. No obstante, una adaptación televisiva (1950) de David Bradley, con Charlton Heston en su primer Marco Antonio, ganó un premio en el festival de Locarno de 1953. Pero fue el *Julio César* (1953) de Shakespeare/Manckievicz la mejor epopeya trágica -o tragedia épica- de contenido político, que se había rodado hasta entonces. Fue una obra que hacía reflexionar sobre si el mejor teatro podía ser una película o la mejor película, una obra de teatro sabiamente dirigida, e interpretada por actores y actrices sobresalientes. La mítica muerte constituía ya entonces una escena esperada y, tal vez, el único magnicidio que se permitió ver en la España franquista<sup>18</sup>. La muerte de Julio César es más conocida que la de la propia Cleopatra, y mucho más que la de Marco Antonio. Repetida en todas las aproximaciones a César, menos en los *Espartaco* y algún *peplum*, la obra de Manckievicz aporta los elementos iconográficos, hasta la serie *Roma* (2005). La película se hizo con un importante equipo de actores de teatro, pero con unos medios más que racionados, que debieron condicionar que Bruto fuera vencido en la batalla más escueta de la historia del cine de romanos. La película iba a llamarse *Brutus*, papel que interpretaba el más famoso de los actores en la época, James Mason, pero acabó por respetarse el nombre originario de la obra teatral. La mayor parte de las anécdotas que Suetonio y Plutarco cuentan en torno a la muerte de César, han devenido populares mediante la tradición cinematográfica de Shakespeare: los sueños de Calpurnia, las dudas de César sobre la posibilidad de suspender su visita al senado, no se encontraba demasiado bien, su mujer le pedía que no fuera, el adivino que le avisó respecto a los idus de marzo, "ya han llegado", "pero no han pasado", el

---

<sup>17</sup> 1945, Henry Cass, GB; 1949, Garry Simpson, USA; 1949, Paul Nickell, USA; 1949, David Bradley, USA; 1951, Leonard Brett, GB; 1958, Eric Salmon, USA etc. Puede hallarse abundante información en INTERNET:

<http://internetsakespeare.uvic.ca/Theater/sip/play/jc/>, donde se citan 72. producciones, de las cuales más de cuarenta corresponden a presencias en pantalla de cine o TV.

<sup>18</sup> Aunque con algún retraso y no sabría decir si también con algún momento censurado.

papiro con el aviso personal que no leyó a tiempo, el retraso en la llegada de Marco Antonio, el único que le habría defendido, entretenido por Trebonio; la forma de atacarle ellos, de cubrirse él, de caer, sus últimas palabras, incluso en latín, *Et tu, Brute*<sup>19</sup>, los discursos de Marco Antonio, el testamento de César..., todo ha sido transmitido por el cine y todo ha llegado al conocimiento del público en las épocas en que ir al cine era un rito familiar. Se da en esta obra una curiosa comunión entre actores americanos, Brando, e ingleses, Mason, Gielgud, interpretando un texto universal que cuenta la esencia de la tradición de Roma en la más pura lengua inglesa, todos con la intención evidente de dejar buena prueba de su calidad interpretativa. Y parece haber consenso en que lo consiguieron, desde el extraordinario Bruto de Mason, que no deja de amar a César, pero ama más a Roma, al sorprendente Marco Antonio de Brando, en un inglés académico lejos de su Stanley Kovalski de *Un tranvía llamado deseo* (1951) o el revolucionario mejicano de *Viva Zapata* (1952), y cuyo discurso tras la muerte de César ha quedado para la posteridad como una de esas escenas instaladas en el imaginario de la cultura occidental. En adelante, el asesinato de Julio César, su maquinación y su puesta en escena, quedaron de nuevo en manos de realizadores de TV: Bradley (1951, USA) y Brett (1951, GB), siguieron Burge (1959, GB), Eyre (1960), Croft (1964, GB), Wise (1979, GB), Langham (1979, USA) y tantas otras versiones, que acostumbra a guardar un muy alto nivel de calidad<sup>20</sup>. Cabe destacar una interesante aproximación cinematográfica (1970) de Stuart Burge, que también la había dirigido para TV en 1959. Más fiel a Shakespeare y con menos recortes en el texto que la de Manckievicz, reunió también un elenco de magníficos actores de la escena británica y americana, y rodó en cinemascope y technicolor. Sus cualidades reposaban también sobre la excelencia interpretativa. Gielgud (ahora, César) y todo el elenco actuaron de manera impecable, aunque las críticas no aprobaron el perfil que Jason Robards le concedió a Bruto. Un fallo seguramente esencial. La dirección de actores resultó correcta. Heston recitó su mejor Marco Antonio, el personaje favorito de quien fue Moisés y Ben-Hur, Miguel Ángel y el

---

<sup>19</sup> Que la tradición le atribuye en griego: *kaí su téknon*.

<sup>20</sup> Un estudio exhaustivo, en el marco general de la obra del bardo de Stratford upon Avon, hasta 1999, centenario de la primera ilustración cinematográfica de Shakespeare, puede encontrarse en Díaz Fernández, José Ramón. "Shakespeare on Television: A Bibliography of Criticism." *Early Modern Literary Studies* 6.1 (May, 2000): 4

Cid, indio y vaquero, policía mejicano frente a Orson Welles y astronauta exiliado en *El planeta de los simios*. Pero tenía ya más de cuarenta y siete años para correr entre la juventud romana. La obra de Burge mantuvo una notable calidad artística, pero fracasó rotundamente.

**4. 5.** En resumidas cuentas, las generaciones desde 1934 hasta finales de los sesenta, supieron bastante sobre César, aún más, lo vieron con sus propios ojos. Diríase que, según la leyenda cinematográfica, Julio César fue un dictador romano que quería ser rey y le mataron en el senado. Fue el general más famoso de la historia<sup>21</sup> y mantuvo un romántico *affair* con Cleopatra, pero no tan intenso y morboso como el que vivió ella con Marco Antonio. Si se me permite el sarcasmo, tal vez no cabe esperar que el ciudadano medio del futuro -médico o informático, no el historiador- sepa algo más. Quedan amplios vacíos en la leyenda cinematográfica de la Roma republicana. Se sabe algo -decía antes- por referencias en los diálogos, sobre la precaria situación de Roma, sobre los ejércitos de Pompeyo hijo en Hispania o los de Catón y Labieno en África, sobre la represión dirigida por Marco Antonio para controlar la situación, sobre la campaña africana de Cesar, sobre la muerte de Catón. Y tantos otros asuntos. No obstante, la suma de las series de TV -*Yo, Claudio* (1978), *Julio César* (2002), *Roma* (2005)- constituyen una suculenta novelación, que -digámoslo claro ya- supera con mucho la aportación cinematográfica de datos del siglo pasado. No he estudiado -no creo que lo haga- si los pases por TV tienen la fuerza cultural que un día tuvo el cine. Las películas, en los años dorados del cine, se iban a ver con curiosidad, se les prestaba atención hasta la catarsis, se discutían y se relataban. Y las “buenas” se veían varias veces. La TV moderna se ha ganado a pulso un excelente prestigio para sus producciones dramáticas y narrativas, pero los famosos *shares* ascienden sólo ante la estulticia de los *realities*.

### **5. Marco Antonio, amante y perdedor**

Hasta la serie *Roma* de la BBC-HBO (2005-2007), el personaje cinematográfico de César se documenta en un conjunto de películas épicas sociopolíticas, por más que parte de su filmografía se une a las epopeyas trágicas, mientras que el de Marco Antonio se atiene a parámetros opuestos: es un personaje ligado a la épica trágica amorosa

---

<sup>21</sup> Dicen que después de Napoleón, pero no en filmografía.

y sólo las versiones del *Julio César* de Shakespeare presentan a un Marco Antonio eminentemente político. Todo su anecdotario está compartido con la egipcia o con Julio César. Quedó marcado por las presencias de Marlon Brando y de Richard Burton. Son dos Marco Antonio bien diferentes. El primero es el jefe del partido de la oposición a los asesinos de César, el antagonista vencedor de Bruto. El segundo es el triunviro que pretende reducir a Cleopatra y cae seducido por ella y por la magnificencia oriental; el fracasado antagonista de Octavio, herido en la última batalla y que resiste vivo hasta morir entre los brazos de su amante. Charlton Heston fue un Marco Antonio joven en el *Julio César* de Bradley (1950) y, menos adecuado, en el de Burge (1970); y maduro, en *Antonio y Cleopatra* (1971), que él mismo dirigió. La descripción que hace Terenci Moix en su novela *No digas que fue un sueño*, pudiera corresponder al físico de Charlton Heston, más que al de Richard Burton. Henri Wilcoxon, que lo interpretó en la *Cleopatra* de Cecil B. de Mille, ofrecía también la figura de un guerrero rudo, algo sobreactuado, seguramente por voluntaria ironía. De Mille había escogido al actor por su aspecto atlético y una profunda voz que sólo puede captarse en el original<sup>22</sup>. Pero, sobre todo, por su sentido del humor. Se cuenta que, durante el *casting*, el director le explicaba a Wilcoxon cómo veía a Marco Antonio: "Era un hombre que pensaba en términos nacionales, no individuales. Actuaba y pensaba a gran escala. El mundo era su tienda de campaña". "Por qué no lo interpreta usted", dicen que contestó Wilcoxon. Y se hizo con el papel (Munn, 1982: 21). Pero el caso de esta Cleopatra es especialmente curioso. La presencia de Claudette Colbert eclipsó de tal manera su entorno, que de aquella historia sólo se la recuerda a ella. Otros actores encarnaron a Antonio, sin apenas transcendencia, fuera por tratarse de una obra menor, como en el caso de Georges Marchal -un actor francés de cierto prestigio en la Francia de los años cincuenta- en *Las legiones de Cleopatra* de Cottafavi (1960); sea por tratarse de una película de serie B, de desastrosa producción, como en el caso de Raymond Burr -otra voz extraordinaria- en *Serpent of the Nile* (1953), de William Castle. En realidad los datos biográficos tampoco son tan abundantes. Se sabe que nació en Roma el año 82 a.C. y que murió en Alejandría a los

---

<sup>22</sup> Curiosamente, parece éste un rasgo que une a los mejores Marco Antonios: Wilcoxon, Burton, Heston son voces graves y flexibles modélicas en la declamación a la inglesa. El recitado de Brando resultó impecablemente clásico, y un tanto sorprendente en su muy americano timbre de voz.

cincuenta y dos años. Entre 54 y 50 a.C. fue lugarteniente de César en las Galias. Antes había sido cuestor y después llegó a tribuno de la plebe. Acompañó a César en la guerra civil y compartía el consulado con él cuando éste fue asesinado en el año 44. Compartió con Octavio por la sucesión de César y llevó la peor parte, hasta que llegaron a un acuerdo y se coaligaron en un triunvirato (año 43 a.C.), que incluía a Lépido, un seguidor de Octavio que había sido derrotado por Antonio en los enfrentamientos civiles. En el año 42, acabó con Bruto y Casio en Filipos (en Macedonia). Con Oriente a su cargo, se reunió con Cleopatra en Tarso (Cilicia) y marcharon juntos a Egipto. Mantuvo un largo idilio que no le impidió casarse con la hermana de Octavio, ni confirmar (en 37 a.C.) el triunvirato para cinco años más. Fueron tiempos de decadencia para el triunviro, que sufrió una derrota frente a los Partos en 36 a.C., y dirigió su territorio largo tiempo desde Alejandría. Octavio respetó a regañadientes los acuerdos del triunvirato, pero, apenas finalizado, en enero del 31 a.C., le declaró la guerra y venció a la escuadra de Cleopatra (31 a.C.)<sup>23</sup>. Los amantes se suicidaron (30 a.C.) y Octavio siguió su camino tortuoso hacia una autarquía que no le produjera las mismas puñaladas que a su tío. Decía hace unas líneas que la obra de Moix *No digas que fue un sueño* describe, bajo influencias cinematográficas, un Antonio maduro<sup>24</sup>. Pero el cine no suele incidir en esa madurez y pasa casi directamente de una poco documentada juventud, a una malograda decadencia por oposición a Octavio. Tal vez, decía, lo hace la versión que dirigió Charlton Heston de la obra de Shakespeare, *Antonio y Cleopatra* en 1971. Se trata de una obra minusvalorada, pero peculiar, cuando menos. Era la segunda producción romana de Peter Snell, que no había perdido el ánimo con el fracaso del *Julio César* (1970) de Burge. Fue dirigida con buen pulso por Heston con unos medios de filigrana. Snell

---

<sup>23</sup> La serie *Roma* sigue su biografía desde la campaña de las Galias.

<sup>24</sup> (A título de curiosidad), dicen Montero e Ingelmo (1995: 86): "...sobre ese fondo histórico todo es pura ficción literaria sin ninguna preocupación histórica. El amor de Antonio y Cleopatra, teñido de implicaciones históricas, el único que interesa al autor, derrochando en ello su poderosa vena poética y su vigorosa capacidad descriptiva. Obra, pues, de interés puramente literario." Personalmente, creo que Moix está asumiendo la tradición a través de Shakespeare y también del cine, una fuente más para él desde el punto de vista de la transmisión legendaria que asume. Esa asunción es un efecto natural en la translación de las leyendas durante el siglo XX. Moix, por otra parte, fue un conocido traductor de las obras de Shakespeare y un ensayista prestigioso en cuestiones cinematográficas. La obra no es, pues, sólo de interés literario entre historia y leyenda sino cinematográfico también.

había hecho montar secuencias de acción procedentes de *Cleopatra* y de *Ben-Hur*, cuyo vestuario había estudiado al hacer el diseño de la producción. Logró así escenas con millares de extras y naumaquias que nunca rodó. Sólo se construyó un gran escenario en España: la pirámide. Ni el productor ni el actor/director cobraron por su trabajo: fue un romántico esfuerzo vocacional. Marco Antonio no era precisamente un adolescente cuando conoció a la egipcia. Pero César es, en las obras más conocidas, el amante, padre de Cleopatra y Antonio el hombre en su plenitud, el *amour fou*. Y, tal vez, tiene la culpa el propio Shakespeare (*Cf. supra*), que le describe en la escena segunda de su tragedia *Julio César* como un atleta a punto de participar en una carrera (a los ¡treinta y ocho años!). Cierto es que sería un *iuuenis*, pero eso en Roma designaba a los hombres capaces de prestar servicio en el ejército, entre los 17 y los 45 años, no a los jovencitos, los *iuniores* o los *adulescentes*. Antonio sería además entonces, en el 44 a.C., cónsul. Las películas que trasladan el *Julio Cesar* de Shakespeare, en efecto, transmiten ese Antonio juvenil y atlético. Y el público lo incorpora a su leyenda cinematográfica. No queda nunca bien reflejada su lucha política por el reparto de las provincias. Es un tema demasiado complicado y no especialmente interesante y el cine deja claro únicamente que hay lucha de poderes. La constitución del segundo triunvirato se comenta de forma vaga en las fuentes cinematográficas. La serie *Roma* (HBO-BBC, 2005-2007) cubriría esa función en el futuro. Para mejorar, por fin, el personaje de Antonio, según la norma aristotélica para los héroes, no acostumbra a incidirse demasiado en la violenta represión que encabezaron los triunviros en Roma -la muerte de Cicerón, por ejemplo-, aunque sí sobre los intereses personales de Octavio y su personalidad taimada. La derrota de los asesinos de César en Asia, cerca de Filipos (42 a.C.), se conoce mediante la segunda parte de las versiones de *Julio César*, siempre según Shakespeare. Constituyen eventuales incursiones en exteriores con algo de acción próxima al *munus*. Por lo contrario, la permanencia en oriente, como resultado del acuerdo de equilibrio territorial es importante en la vida del triunviro, porque la anécdota incluye a Cleopatra. Al hablar de César, me he referido a los conocimientos esquemáticos que transmite el cine. Una fuente divulgativa, la *Historia de Roma* de Indro Montanelli (:263), explica así la formación de la primera fase del segundo triunvirato: "En Filipos cayeron, con la república, los mejores hombres de la aristocracia que constituía su puntal... En casa se quedaron los emboscados y los contemporizadores, gente dispuesta, con tal de no trabajar ni arriesgar nada, a aceptarlo todo, hasta el reparto que los vencedores hicieron del imperio. A



Octaviano le tocó la tajada europea; a Lépido, la africana; y Antonio eligió Egipto, Grecia y Oriente Medio". Todo ello corresponde a la filosofía shakespeariana y está explicado en las versiones de Mankiewicz. ¿Es un ejemplo de historiador –divulgador influido por la literatura y el cine o, tal vez el cine no es tan aleatorio en la selección de datos esquemáticos? Marco Antonio encontró en Cleopatra la horma de su zapato. Es difícil saber si comenzaba su decadencia, cuando conoció a la egipcia o si fue ella quien obró su decadencia. En el cine, el resto de la historia de Antonio pertenece a Cleopatra. Así las cosas, poco puede informarse sobre Marco Antonio que no sea funcional. Antonio en función de César, visto por el cine según datos procedentes de Shakespeare; Antonio en función de Cleopatra, visto por el cine también según Shakespeare, más las abundantes novelas históricas que fabulan la vida y milagros de Cleopatra. En pocas palabras, Antonio es el amigo (de César), el amante (de Cleopatra) o el enemigo (de Octavio). Un deuteragonista, vaya.

## 6. Caracteres de apoyo<sup>25</sup> del fin de la república

La lista de políticos con leyenda romana en el cine es larga. Su consistencia, no obstante, es escasa y está relacionada con la fuerza que el carácter de apoyo asignado le confiere, con el tono que los guionistas le hayan conferido, y con la empatía que el interprete haya logrado insuflarle. Peter Ustinov, el más popular de los ‘nerones’, definió el gusto de los actores por un personaje histórico. Cuentan que, años después de *Quo Vadis?*, interpretó, en *Espartaco* (1960), a un lanista esencial en el relato, que, por cierto, tenía su mejor momento en un delicioso diálogo hedonista con Graco, a quien interpretaba Laughton, otro Nerón inolvidable (*El signo de la cruz* de De Mille, 1932). Pues bien, preguntado entre planos por la sensación que le producía regresar a la antigua Roma, respondió más o menos: "Prefiero, con mucho, interpretar emperadores, te tratan mejor en los estudios". Vayamos, pues, a esos personajes que, sin disfrutar de los mismos privilegios, confieren veracidad a la historia novelada.

---

<sup>25</sup> Me refiero al término habitual *supporting characters* en los tratamientos cinematográficos: los deuteragonistas y tritagonistas, cuya función está en afirmar el avance de los protagonistas en la trama, conducirlo u oponerse a él.

## 6.1. Bruto y Casio

En torno al asesinato de César, y según Shakespeare, se da la poca información que el cine ha transmitido sobre Casio, instigador, y Bruto, reflexivo y contradictorio entre el amor por la república y el amor por su padre; y entre este sentimiento y el odio hacia el dictador. Son sólo sombras republicanas que el cine mantiene entre sus reflejos. A título de curiosidad, Bruto dio su nombre a películas hacia el año 1910, en versiones de las dos obras de Alfieri (*Brutus I* y *II*). Tengo únicamente referencias indirectas y no muy claras sobre estos primitivos. El hecho es que el personaje no disfrutó de fuerza y vida propia en el cine y quedó como una curiosidad para eruditos. Aunque en la pantalla se explican las razones de los asesinos de César desde el punto de vista de Bruto, convertido en héroe por la tradición literaria ulterior, el público mayoritario se sitúa de forma inmediata de parte de Marco Antonio, que será el vengador en la tradición maniquea más propia del cinematógrafo. Se acusó a César de pretender una corona, de tener intención de compartirla con la prostituta extranjera, de pensar en Cesarión como sucesor, de aceptar estatuas y modas orientales. Tal vez las razones de Bruto fueran más reflexivas y las de Casio respondieran a su propia ambición personal. El dilema queda servido en la pantalla y el público toma partido; pero lo hace en función de Marco Antonio: si Marco Antonio es cesariano, el público también; o en función de Cleopatra: el público no quiere que Cleopatra, que no Calpurnia, quede viuda y tenga que marchar de Roma después de aquel triunfo tan espectacular. Además, el público del corazón es monárquico y no se habría sentido molesto por el hecho de que César se convirtiera en rey .

## 6.2. Craso

El tratamiento de Craso tiene cierto interés, pero se le conoce casi exclusivamente como oponente de Espartaco, y apenas se presta atención a su participación con César y Pompeyo en el Primer Triunvirato (*ca.* 59-50 a.C.). Se ha dicho al principio de este capítulo que el antagonista, en cualquier relato, pero muy especialmente en la épica, valora al héroe. La fuerza de Craso equilibra la acción de todas las versiones sobre *Espartaco* y representa siempre el poder capaz de controlar la ley por encima de la justicia. En la versión de Ricardo Freda (1952), bajo la imagen del actor Yves Vincent, pudiera ser una referencia más a la responsabilidad de Mussolini sobre la desastrosa historia de la Italia que produjo el film. El Craso de Kubrick (1960) -con la imagen de Laurence Olivier- se crea un oscuro personaje

arraigado en los mecanismos del poder. El maniqueísmo anglosajón le dota de la *virtud* del mal. Extremadamente conservador, aspira a una hegemonía personal. Se siente inseguro ante los intelectuales, pero es un osado manipulador de los gobernantes. Y un homosexual en el armario. Todo, como el senador McCarthy. *Espartaco* da la medida de hasta dónde puede llegar un personaje de esas características. En las dos versiones, Craso está completamente exento de sentido del humor. No hay ironía alguna que provenga de él. Sólo crudo cinismo, o afilados sarcasmos, que hieren la incompetencia de cuantos políticos y militares fracasan en su entorno. Los malvados de cine, para jugar con el público, cuentan con rasgos que demandan complicidad: Nerón, por ejemplo. Si Craso no admite paliativos es porque las versiones sobre *Espartaco* van absolutamente en serio. La lección sobre los villanos políticos es clara: son inteligentes, por lo tanto su maldad es más peligrosa. Si no se les frena a tiempo, causan el desastre social en los estados que se lo permiten. El Craso histórico parece tener más aristas. Había sido partidario de Sila, pero, al fin y al cabo, había prestado ayuda a César en sus problemas económicos y políticos. Como él, había apoyado a Catilina en la sombra. Había sido cónsul con Pompeyo el año 70 a.C. y triunviro con ambos en el 60. Conocido como *diues* (el rico), fue el más famoso banquero de la antigüedad. Sus trampas y manipulaciones del poder no son mayores ni menores que las de sus contemporáneos (o los del lector). El dato objetivo es que se le encargó enfrentarse a *Espartaco* y le venció. Lo demás corresponde al perfil que se le asigna como antagonista del héroe perfecto que es *Espartaco*, y como análogo de Mussolini, pongo por caso, o McCarthy.

### 6.3. Octavio

La figura de Octavio, en cierto modo como la de Escipión, sufre tratamientos diferentes: el triunviro y el príncipe. Y aún éste último, según la fuente, es el iniciador de la dinastía Julia Claudia o el "emperador romano" -en el cine obvian el principado- que gobernaba cuando nació Cristo. El triunviro, enemigo de Antonio, es un joven sobrino de César, débil, ambicioso, maniático y taimado, que aprovechó una historia de amor para hacerse con el poder. En el cine, las epopeyas trágicas, donde debe participar, le tienen reservado sólo un papel de antagonista y la anécdota que le corresponde es sólo la de ejercer la intriga contra Antonio, vencerle al final, tratar a los vencidos con arrogancia y ser testigo de su muerte honrosa. Se cuenta de él una anécdota, casi un cotilleo: durante la batalla de Accio, Octavio se marea. Gana, pero no es un héroe épico. No cabe, pues, aportar muchos

datos sobre el sobrino de César. Se conoce con bastante detalle de fuentes su evolución, pero, por la razón que sea, no resulta cinematográfico. El actor Ian Keith, en la *Cleopatra* de De Mille, se presentaba como un joven arrogante que, tras la derrota, despreciaba a la reina con modales de vaquero ante los indios. La composición de Roddy McDowell, en la de Mankiewicz, era ciertamente más compleja. Combinaba un temperamento irritable con la habilidad política y no dejaba de representar los intereses de la vieja Roma. Augusto no ha legado hasta ahora en el cine un rostro para recordar. Los actores que lo interpretaron han sido en general correctos, pero nunca una figura estelar se ha identificado con Augusto, como Marlon Brando lo hizo con Antonio en los años cincuenta o Claude Rains con Julio César en los cuarenta. Sólo un galán, el excelente actor español Alfredo Mayo, le prestó voz y figura -también ya avejentada- a Augusto en una película hispano italiana de 1958, *La rebelión de los gladiadores*. Los relatos de Cottafavi fueron siempre tan imaginativos como enrevesados, pero no pasó de ser una de esas cintas que siempre acompañaban a una americana en los programas dobles de los cines de barrio de los años cincuenta. El rostro para la posteridad es el Augusto maduro que interpreta Brian Blessed en la serie televisiva *Yo, Claudio* (1978 de Herbert Wise). Otra cara de Augusto la dan las epopeyas religiosas, como las versiones de *Rey de Reyes* de De Mille en 1927 y de Nicholas Ray en 1961; o *La historia más grande jamás contada* (1965) de Georges Stevens. Allí, como todas las historias de Cristo, un auténtico género aparte, Augusto es tratado con tolerancia. Se le presenta como un "emperador" moderado, lejos del diseño de persecutor que se atribuye a sus sucesores. Y no alcanzó, decía más arriba, el protagonismo hasta que la TV habló de él con dignidad y agudeza en *Yo, Claudio*, según Robert Graves. No se le presume aquí una especial bondad. Intenta con escepticismo gobernar razonablemente y domina una de las cualidades del buen tirano: no enterarse de aquello que pudiera herir su sensibilidad. Está en manos de Livia, mucho más hábil que él en los vericuetos de la intriga y con menos escrúpulos. Es incapaz de controlar el entorno de ambición que él mismo ha abonado. No logra organizar su sucesión. A su tío se refiere con respeto, no exento de ironía -es quien le emparenta con los dioses- y lo de Antonio y Cleopatra son casi historias del corazón. No deja un buen legado a Roma. De las casi trece horas de la serie, unas cuatro se le dedican a él. Nunca un romano había tenido tanto tiempo para explicar sus circunstancias. Merced también a *Yo, Claudio*, Augusto, un imponente Brian Blessed, actor, escritor y aventurero (n.1937), es el primer príncipe intimista de una pantalla pequeña que

empieza a ser grande gracias a series semejantes<sup>26</sup>. La obra de Graves, que novela siguiendo a Tácito, había sido abordada en los años treinta por el más famoso de los cineastas ingleses de la época, Alexander Korda, que encargó la dirección nada menos que a Josef von Sternberg y el personaje de Claudio a Charles Laughton. La obra se abandonó en plena gestación, tal vez por problemas económicos, tal vez por desavenencias entre Korda, Sternberg y Laughton. Herbert Wise llevó a cabo el proyecto y dirigió con elegancia una de las mejores series de TV jamás grabadas, que proporciona un retrato muy interesante de la dinastía Julia-Claudia. Con excelentes intérpretes, entre los que destaca, junto a Blessed, una magnífica Livia (Sian Phillips), que actúa con tantos matices como un alma femenina, revolucionó la producción de películas de romanos, arruinadas casi todas por excesos en los decorados. No hay grandes escenarios. Consta casi toda ella de primeros planos, planos medios y textos brillantes. Una decoración sobria, casi minimalista -una lamparilla al fondo, unos muebles en uso, el ángulo de un atrio- basta y sobra para dejarnos inmersos en las intrigas palaciegas. Repuesta por diversas televisiones en los años ochenta, tuvo siempre un lugar de honor entre los espectadores, que supieron de Augusto, Tiberio, Calígula y Claudio. Pero también de Livia, Julia, Germánico, Mesalina y tantas otras leyendas, que el cine ya había tratado. Alguna reposición ya en los noventa pasó casi desapercibida a horas tardías. La serie sigue, como Graves, la rumorología de Tácito, pero la narración entre saga familiar, epopeya romana y parábola política, alcanza la mejor proporción entre calidad narrativa y entretenimiento. Eso sí, había acabado con el *munus* en la epopeya romana. No obstante, las miniseries de la última década y la desbordante *Roma*, que nos limita cronológicamente, intentan recuperar capacidad espectacular. Y, en la cosecha, se recogen productos variados. Dentro del proyecto *Imperium*<sup>27</sup> se realizó una biografía de Octavio: *Augustus* (2003), donde se sigue una trayectoria esquemática desde su presencia en Hispania (en 42 a.C.) convocado por César. Partícipe de la derrota de los Pompeyanos, vuelve triunfante a Roma con Agripa y Mecenas. Allí, se entera de la muerte de su tío. Marco Antonio en esta narración, asume el papel de vengador y, a su cargo, se refleja la muy probable matanza masiva de conspiradores -tan alejada

---

<sup>26</sup> A día de hoy, pocos dudan de que la TV es ya la depositaria de los grandes relatos.

<sup>27</sup> *Imperium:Augustus* (de Roger Young, 2003: TV Alemania / Italia / España / Austria / Francia / G.B)

del estilo cesariano- que deja a Octavio las manos libres para sus planes futuros. Y a Livia -tan bella y misteriosa como Charlotte Rampling- viuda, para así poder casarse con el futuro restaurador de la monarquía- que-no-osó-decir-su-nombre. Aunque el cine y la televisión no dudan -como sí hacen siglo tras siglo filólogos e historiadores- en llamar imperio el nuevo sistema desde que Augusto gobierna en solitario. Augusto parece el perfecto déspota ilustrado y todo lo que depende de él va bien en Roma. Cuando Julia y su hijo comienzan a intrigar, y sus probables herederos en el poder a morir de las formas más desastrosas, la historia deviene una tragedia confusa, que los actores sobrellevan con perezosa dignidad, mientras se acelera la velocidad del DVD para saltar secuencias. En resumen, una cansina aproximación que desperdicia 167 minutos en su versión completa, a paso no acelerado y escuchando los diálogos. Hasta ahora, sólo *Roma* (HBO-BBC, 2005-2007) ha seguido los pasos de *Yo, Claudio*. Se retrotrae algunas décadas para empezar con la última época de César; seguía con Marco Antonio y Octavio, y pensaba continuar, pero el éxito no sonrió a los autores y se abortó tras su segunda temporada. Tiene en común con su modelo la analogía entre las dos civilizaciones occidentales, la de los césares y la de la CEE. Roma, para sus guionistas era en su momento el primer mundo, el estado más rico en constante expansión. Su poder se fundaba en la competitividad de sus ciudadanos y de sus políticos. La grandeza y la miseria, el honor y la traición alternaban en solución de continuidad. La autarquía era ética y legalmente rechazada, pero los líderes aspiraban a imponerla antes o después. El ejército era instrumento del poder, pero también un canal para ascender socialmente. Creada por John Milius<sup>28</sup>, director, productor y guionista ligado por vocación al cine épico, tuvo entre sus directores a Herbert Wise, de *Yo, Claudio*, y algunos de los nombres más prestigiosos de la nueva TV americana<sup>29</sup>, guionistas destacados<sup>30</sup> y excelentes intérpretes de carácter. Se rodó en los estudios de Cinecittà, como buena parte de los grandes clásicos y transmite en sus capítulos lo que antecede precisamente a *Yo, Claudio*, la Roma de César, Marco Antonio y Octavio: de cómo César diseñó una nueva Roma, y Octavio administró lo que su tío no había logrado coronar.

---

<sup>28</sup> Con William Macdonald y Bruno Heller

<sup>29</sup> Tim Van Patten (*Sexo en NY*), Allen Coulter (*Los Soprano*), Alan Poul (*A dos metros bajo tierra*) y un importante etc.

<sup>30</sup> Bruno Heller, Scott Buck, Todd Ellis Kessler, Mere Smith, Eoghan Mahony etc.

#### 6. 4. Calígula y otros príncipes del mal

Si bien Tiberio queda, en el cine de Hollywood y en el *peplum*, relegado casi a figura contemplativa en alguna anécdota de gladiadores y cristianos, hay un Calígula de cine. Es la excusa para coquetear con la pornografía y lo escatológico en la obra de Tinto Brass de 1979, donde, por cierto, también Tiberio sale mal parado. Con trazos tan agresivos, quedaba borrado de la historia (del cine), el malvado perseguidor de cristianos *avant la lettre*, neurótico y avieso, que había creado Jay Robinson en *Demetrius y los gladiadores* (1954), de Delmer Daves. Estaba dentro de lo previsto que la película de Brass jugara con escenificaciones escabrosas, en un intento de avanzar en la permisividad expresiva. El resultado encendió las iras del novelista Gore Vidal, cuya obra había servido de excusa, y de actores de prestigio como Malcolm McDowell (Calígula) o Peter O'Toole (Tiberio). El uso del *hard core* -primerísimos planos de sexo real-intercalado por producción, escandalizó a ciertas plateas, pero el fracaso se debió a que era tremendamente aburrida, deslavazada y sin sentido de la narración. Era simplemente fea: ética, estética y dialécticamente fea. A título de curiosidad, la novelación de Gore Vidal vacía de relato y reducida en el guión de Bob Guccione -de la revista *Penthouse*- a sexo, pedofilia, incestos y escenas sadomasoquistas, parecía estar tomada directamente del texto de Suetonio, a partir del momento en que dice (SUET. *Cal.* 22, 1): "Hasta aquí, son cosas propias más o menos de un príncipe; el resto, por contar, parece la conducta de un monstruo". El prototipo de príncipe depravado tiene en Calígula, pues, su modelo; y el arquetipo lo da la obra de Brass, con el aspecto de Mc Dowell. En TV, John Hurt dotó al personaje de locura sobrevenida e interpretó una transformación profunda y terrible, para horror de su tío Claudio y descalabro de la civilización romana.

#### 7. Los príncipes del *peplum*

Sin entrar en detalles que acabarían siendo una farragosa lista de películas -sólo nerones, saldrían un par de docenas- pocos príncipes romanos han escapado a la cita más o menos secundaria en la épica menor. Galba y Otón son lejanas referencias o comparsas en las versiones de *Quo Vadis?*, aunque a Otón le corresponde el honor de ser objeto de la más intelectual obra de romanos jamás filmada: el *Othon*, según Corneille, de Jean Marie Straub. Uno de esos experimentos que los investigadores de la imagen de los años setenta perpetraban bajo el nombre de "arte y ensayo", y los intelectuales,

aburridos vergonzantes, aplaudíamos hasta enloquecer -preferentemente en París- con tal de ver lo que no llegaba a España. En *Maciste, gladiador de Esparta* (Mario Caiano, 1964), cuya versión para USA se convirtió en *The Terror of Rome Against the Son of Hercules*, el héroe (Mark Forest) defiende a su heroína cristiana de la crueldad de Vitelio y su jefe de pretorianos. Se trata de una inconfesa versión de *Quo Vadis?*, que sustituye a Marco Vinicio por el forzado peregrino de lugares y épocas, y a Nerón por el cruel emperador obeso y zampabollos. Y al cornúpeta del *munus* final, por un primate, como hizo De Mille en *El signo de la cruz*. Tito gobierna el imperio durante la erupción del Vesubio, luego, en mayor o menor grado, se le cita en las versiones de *Los últimos días de Pompeya*; y las postrimerías de Domiciano sirven como excusa para situar en el norte de Hispania una aventura entre celtas y conspiradores imperiales, en *Oro para el César* (1962, de A. de Toth). *En tiempos de Trajano* (1913) debió ser una probable persecución de cristianos en la película de Lorimer Johnston<sup>31</sup>; y Antonino aplaude el vals que *Androcles y el león* bailan al final de la obra a que dio título Bernard Shaw (Chester Erskine, 1952). Se han creado también abundantes historietas de gladiadores, bárbaros<sup>32</sup>, superhombres y cristianos más o menos embrollados en tiempos de Caracalla (*El Gladiador de Roma* 1962, de Mario Costa), Aureliano (*Bajo el signo de Roma*, 1959, de Guido Brignone), Diocleciano (*La revuelta de los bárbaros*, 1964 de Guido Malatesta). La decadencia del imperio enmarca también, desde luego, un amasijo de historias adecuadas para el melodrama histórico. *La venganza de los bárbaros* (1960, de Giuseppe Vari), por ejemplo, relata la invasión visigoda de Italia por Alarico y el matrimonio de Gala Placidia con Ataulfo, ante unos incompetentes Honorio y Arcadio. La obra no deja de divertir, entre la erudición y el disparate, y también aquí se puede hablar de cierto didactismo popular que ilustra al público poco exigente sobre los entresijos de la complicada situación de un imperio dividido y una Roma que ya había cedido su corte a Rávena. Este *peplum* de primera época se apoyaba y no poco en la belleza de sus actrices y algunas escenas de ligero erotismo sadomasoquista<sup>33</sup>. También

---

<sup>31</sup> Cuya ficha se cita en <The Complete Index To World Film since 1895> <http://www.citwf.com/film163780.htm>

<sup>32</sup> Cf. Prieto (2004:205ss.), “Romanos y bárbaros en el cine” I y II.

<sup>33</sup> Las danzas eróticas y las mujeres torturadas no faltaban ya en el cine mudo, llegaron a su apogeo en la escena central de *Escándalos Romanos* y tuvieron alguna presencia en todas la epopéyas, sobre todo las cristianas.



Justiniano se pasea por las pantallas como comparsa de la emperatriz Teodora en algunos filmes mudos, y en *Teodora, emperatriz de Bizancio* (1954, de Ricardo Freda), pero sobre todo en *La invasión de los bárbaros* (1968, última obra de Robert Siodmack), que ilustra la confusa campaña en Italia de Justiniano y algunas presencias históricas de poderosas leyendas con sugestivas interpretaciones, desde el propio Justiniano (Orson Welles) a Teodora (Silva Koscina), pasando por Belisario y un Narsés enano a cargo del magnífico Michael Dunn; más un fantástico Cetego (Laurence Harvey), que manipula los caóticos enfrentamientos internos entre todos en beneficio de la política romana de recuperación. La película se hizo en dos partes de noventa minutos cada una, pero en España se estrenó sólo un montaje de 85 minutos que reducía todas las escenas eróticas y una buena parte de material. El resultado dificulta notablemente el entendimiento de esta versión. Por fin, en *Rosamunda y Albonio* (1962, de Carlo Campogalliani), los Longobardos invaden Italia en tiempos de Justino II -muy ocupado con las primeras invasiones eslavas sobre los Balcanes-, pero al público le interesa la morbosa leyenda que da nombre a la película. Las correrías de Atila en las versiones de Febo Mari (1916) o Francisci (1954) ridiculizaban la incompetencia de Valentiniano III, mientras que Douglas Sirk (1954) confería el protagonismo a Marciano (Jeff Chandler) en *Atila Rey de los Hunos* (Jack Palance).

## 8. Marco Aurelio y la Caída del Imperio Romano

Un punto y aparte merece la obra fundamental de Anthony Mann, *La caída del Imperio Romano* (1964). Con una duración de unas tres horas, y tesis basadas en la obra de Gibbon y su *History of the decline and fall of the Roman Empire* (1776-1778), que asumía la idea tacitiana de Montesquieu, según la cual la solidez del imperio se basaba en las virtudes republicanas y, después de la Edad de Oro racionalista que se extiende a lo largo de los gobiernos de Nerva, Trajano, Adriano, Antonino Pío, Marco Aurelio y Lucio Vero, se inicia la decadencia del imperio, el triunfo de lo bárbaro y lo cristiano, el momento en el que la irracionalidad pasará a ocupar el lugar de los *mores maiorum*. Ese punto de inflexión, según Gibbon, comienza con las locuras de Cómodo y su ulterior asesinato, la elección de Pertinax, sus escasos tres meses de gobierno con tímidos intentos de recuperar el orden estatal y su propia muerte asesinado por una cuadrilla de soldados. Se subasta entonces el poder y lo asume Didio Juliano, que sería el segundo titular del malfamado año (193) de los cinco príncipes. *La caída...* recrea la situación a modo de melodrama épico de gran formato, con acentos

shakespearianos, y constituye la última gran epopeya romana del siglo XX, la última Roma realista en cartón piedra. Tres escritores contribuyeron en el desarrollo del guión, cuya baza principal sería probablemente Ben Barzman, otro represaliado en la lista negra del senador McCarthy. Respecto al relato, que especula sobre los últimos días de Marco Aurelio, aunque representa con esquemática claridad su legado político, no se remite a más referencias que la autoridad de su asesor histórico Will Durant<sup>34</sup>. El ya anciano historiador, cuyo nombre aparece en los créditos al mismo nivel que los productores o el director de fotografía, pudo sentirse decepcionado por algunas infidelidades históricas<sup>35</sup>, como la reescritura del personaje de Lucila, inspirado en Annia Lucilla, hija de Marco Aurelio y esposa de Lucio Vero, luego de Claudio Pompeyano, que había aligerado sus costumbres progresivamente, mantuvo relaciones incestuosas con Cómodo y acabó asesinada por orden suya. La mejora del personaje -se ha hablado en otros casos- es un procedimiento dramático para encauzar la acción y Lucila pasa a ser el estímulo del héroe, el inventado Livio que representa las ideales virtudes de la república. También el antagonista -Cómodo- es rediseñado. Se le adjudica el asesinato de Marco Aurelio, que debió morir afectado por la peste, cuando es su hermano (de M.A.) Lucio Vero a quien cierta tradición atribuye haber muerto envenenado, por más que seguramente tampoco lo fue, sino que cayó víctima de una epidemia de viruela. Además, M.A. eligió voluntariamente sucesor a su hijo Cómodo, que no murió en combate singular, sino estrangulado por su guardia mientras cenaba. Por fin, la subasta del Poder pudo darse a la muerte de Pertinax, pero no a la de Cómodo, claro que debe considerarse una licencia<sup>36</sup> para incluir información, sin añadir nuevas tramas, sobre hasta qué punto Roma tocaba fondo al desviarse de la ruta encauzada por Marco Aurelio. Anthony Mann confiere a su última gran obra<sup>37</sup> un ritmo elegante, ceremonioso, cerebral, con menor acumulación de diálogo didáctico de lo que solían las epopeyas

---

<sup>34</sup> Un historiador (1885-1981) relativamente poco conocido en España, pero de enorme influencia en USA, autor en colaboración con su esposa de *The Story of Civilization* (1935-75) en once volúmenes, había plasmado su visión del asunto en el volumen III, *Caesar and Christ* (1944).

<sup>35</sup> Prieto cita algunas de ellas (2004:1978).

<sup>36</sup> No así, por ejemplo, el error de bulto que se comete en el doblaje español al traducir el término inglés *dinnar* (denario), por “dinar”, una moneda en circulación en algunos países árabes aún hoy.

<sup>37</sup> Después rodó sólo *Los héroes de Telemark* (1965) y *Sentencia para un dandy* (1968, de estreno póstumo).

tradicionales al estilo de *Ben-Hur* o *Cleopatra*, pero con mayor fuerza en la brillante banda sonora de Dimitri Tiomkin, uno de los mejores compositores cinematográficos de todos los tiempos. Ergo, al público medio le resultaron pesadas algunas de sus más memorables escenas, como el funeral bajo la nieve o la subida al Capitolio de Cómodo en su coronación. El equipo artístico es también impecable. Alec Guinness (M.A.), calcado de la estatua capitolina, expone al comienzo del relato, en un excelente discurso de poco más de tres minutos, el objetivo político que se buscará en vano, y James Mason (Timónides), formula en otro de casi diez, a medio metraje, la teoría estoica sobre la convivencia y la expansión de la ciudadanía. Christopher Plummer borda un malvado a la altura de las circunstancias, aunque resulta algo mayor para un príncipe que apenas tendría 20 años cuando empieza la acción, mientras que Sofía Loren y Stephen Boyd aportan cierta solidez a unos caracteres menos dibujados en el guión. Los cimientos, reposan, por fin, sobre muy sólidos caracteres de apoyo, porque, en los papeles más breves, desfilan los rostros de Omar Shariff, Mel Ferrer, Anthony Quayle o el espléndido Finlay Currie -el San Pedro de *Quo Vadis?*- dando la réplica a favor de la expansión de la ciudadanía durante la magnífica sesión del senado, que eleva los discursos políticos también a categoría de espectáculo. No defrauda, pues, el *munus*. Se incluyen escenas de batalla -la de Oriente, por ejemplo, filmada en Manzanares el Real (Madrid)- escenificadas a la antigua usanza mediante millares de extras, en este caso soldados del ejército español; y no falta una carrera de bigas, que corta el aliento, no en vano Yakima Canut (*Ben-Hur*) dirigió la segunda unidad; ni duelos personales o momentos gladiatorios, como la lucha de Cómodo con un tigre. Los escenarios naturales, bajo la fotografía de Robert Krasker, son sencillamente espléndidos y los decorados, la mejor arquitectura fingida de la historia del cine<sup>38</sup>. De lo que no cabe duda es de que *La caída del Imperio Romano* supone una modélica epopeya sobre el pueblo de Roma que se tambalea entre el dominio (el ejército, los conservadores) y la integración, con unos héroes (Livio, Timónides) que luchan por mejorar el estado, y un antihéroe corrupto (Cómodo), que se sirve de él. Todo ello bajo el manto de un guión capaz de mostrar cómo una gran civilización deviene corrupta, entre intereses personales y generosas renunciaciones. Resulta, digamos por fin, imposible disfrutar del espectáculo

---

<sup>38</sup> La Roma creada por Veniero Colasanti y John Moore -habituales en toda la obra de Samuel Bronston se mantuvo varios años abierta al turismo y exhibió su decrepitud en los exteriores de *Golfus de Roma*.

si no es ante una pantalla capaz de reflejar la grandeza y el detalle de los setenta milímetros; e inmersos en el silencio, el recogimiento y la oscuridad que se le concede a una ópera .

## 9. La epopeya digital: *Gladiator*

Ridely Scott, diseñó su *Gladiator* mediante un sistema narrativo intertextual de raigambre romana: la *contaminatio*. El mensaje de la película, el esencial *story line*, se equilibra mediante ciertas dicotomías entre ética y política, como *La caída del Imperio Romano*; entre poder y libertad, como *Espartaco*; entre materialismo y espiritualidad, como *Quo Vadis?* y, tal vez, *Ben-Hur*. Scott atendió también otra condición propia de la epopeya romana, servirse del pasado para un gran espectáculo, el *munus* al estilo de los juegos romanos, como un reto para experimentar nuevas tecnologías. Es lo que hizo Pastrone con la colaboración del gran fotógrafo Segundo de Chomón para *Cabiria*. Lo que hizo la Fox con el cinemascope y *La túnica sagrada* (1953); o William Wyler con los 70 mm y el sonido estereofónico en *Ben-Hur*. Es lo que ha hecho Scott: la primera epopeya romana con efectos digitales. Así que *Gladiator* empieza con una batalla en las fronteras de Germania, que, con el incendio de los bosques reales de Bourne en Farmham (Inglaterra), supera todo lo recreado por sus antecedentes; y pone en escena una escuela de gladiadores y su formación. Hasta aquí, claramente recurre al modelo de los *Espartaco*. Pero da pábulo a las fieras, como en *Quo Vadis?*. Y, para citar también *Ben-Hur*, saca a la arena del anfiteatro algunos carros, con lo que recuerda, no sé si voluntariamente, el enfrentamiento entre un Barrabás casi desarmado (Anthony Quinn) y un esedario (Jack Palance) en la nada despreciable *Barrabás* de Richard Fleisher (1962). Incluso participan gladiadoras en el espectáculo, eso sí, con los senos bien cubiertos por armadura. Luego, los discursos en la arena se inspiran en los ciclos cristianos de *Fabiola* y de *Quo Vadis?*. En los *pressbook* y en los documentales que acompañan el DVD se especifica que la atmósfera estética se basa en el cuadro *Pollice verso* de Jean-Léon Gérôme. Se nota, y el ambiente es romántico, amargo, afectado en ocasiones, con una unidad de estilo impecable. Por más que los grandes títulos de mediados de siglo pasado, se inspiran en literatura de éxito, *Gladiator*, es un guión original de David H. Franzoni, a partir de *La caída del Imperio Romano*. De allí recoge casi exclusivamente el fin de Marco Aurelio y la sucesión de Cómodo, para quien diseña un emperador en la línea cínica de Nerón. El paralelismo se convierte en

cita erudita cuando se le hace morir con un puñal que entra lentamente en su garganta, inspirado en el que, en el *Quo Vadis?* de Le Roy (1951), empujaba la esclava Actea contra el pecho del príncipe. Las obsesiones incestuosas le relacionan también con un Calígula. Para obtener a Máximo, Franzoni contamina el personaje de Livio, en *La caída...* con el tracio *Espartaco* (que hispaniza en un curioso salto de oriente a occidente). Eso sí, las filosofías políticas de Gibbon o de Fast, respetadas en las epopeyas previas, se difuminan en un deslavazado panteísmo que lo relaciona con la religiosidad de *Quo Vadis?* Máximo es un idealista partidario de recuperar el caudillo justo, Cómodo por Graco, como en la epopeya religiosa Nerón por Galba o Majencio por Constantino, pero nada de ideas filocomunistas a lo Fast; nada de razones económicas o teorías de la conspiración a lo Gibbon; nada de ciudadanía universal.

### **10. El peplum provincial: La Galia, Britania, Hispania**

La gran epopeya romana es imperialista -a ello me he referido más de una vez- y su evolución a género menor, el *peplum*, tiene como argumento recurrente las suplantaciones tiránicas y la correspondiente resistencia que devuelva el orden establecido. *Druidas* (2001, de Jacques Dorfmann) -se habla de ella en las páginas dedicadas a César- proponía a Vercingetórix y los Galos, y no al romano, como protagonistas de la Guerra de las Galias. *Astérix*, en cómic y sobre pantallas, se había adelantado. Pues bien, después de la eclosión de nuevas epopeyas en cine y TV, y con *300* de Snyder como detonante, se han estrenado algunas producciones que recuperan, adaptadas a los tiempos, el espíritu del *peplum* sesentero. Me refiero a las variables motivadas más o menos directamente por la vaga leyenda de la Legión IX. Julio César invadió Britania en 55 a.C. con la excusa de que los Belgas del sur de la isla estaban ayudando a los Galos del norte, y de que había estaño, cobre y plomo en abundancia. No debió de quedar muy invadida, porque, cuando la tan novelada *Legio IX Hispana* participó (43 d.C.) en la (re)invasión de Britania conducida por el emperador Claudio y el legado imperial Aulo Plaucio, ya llevaba más de un siglo de gloriosas gestas a sus espaldas. Había participado al menos en las guerras de las Galias, del bando de César, y a renglón seguido con Octavio en los conflictos del segundo triunvirato: en Dirraquio, en la campaña de Hispania, especialmente contra los Cántabros. Pasó por Germania, Panonia, Mauritania. Un *curriculum* glorioso, sin duda, antes de dar con sus huesos en Britania bajo el imperio de Claudio. En esta época,

comienza la decadencia de unas tropas que sufren frecuentes y numerosas bajas y demandan refuerzos constantes. Llegó a participar en alguna de las victorias de Agrícola, y mantuvo su presencia hasta la construcción del muro de Adriano. Su último emplazamiento conocido en Britania fue la actual York (hasta *ca.* 120). Quedan vestigios luego de su presencia en varios lugares del continente, Holanda, y próximo oriente, Judea, Armenia, Capadocia, por más que la frialdad de las fuentes históricas ha sido suplantada por novelas históricas y sobre todo por *El águila de la IX* (R. Sutcliff, 1954). Respecto a Britania, la isla no da en ningún momento muestras de estar en calma. Hacia el año 60, la reina Boudicca se enfrenta a los invasores y produce serios desastres entre las tropas destacadas, hasta que Suetonio Paulino extermina a los Icenos y ella se suicida. En el año 80, se daba el territorio por pacificado, en los cínicos términos romanos, que aún hoy día usan los estados modernos, con excepción de las tribus de Pictos, en tierras de la actual Escocia. Cuatro años después, Agrícola los derrota, comandados por Calgaco, en la cruenta batalla del Monte Graupio. Tácito le atribuye al caudillo picto la afirmación de que los romanos eran el único pueblo capaz de envidiar igual la riqueza que la pobreza; y la de que llamaban *pax romana* a los sitios que convertían en desiertos. La misma fuente pone en boca de Agrícola, su suegro, que aquella era la séptima vez que los diezmaba. Pues tampoco fue el final, porque en 122 Adriano ordena la construcción -se dice más arriba- de un muro que mantenga apartados a los Pictos. Otra obra inútil. Las tropas romanas sólo sirvieron para mantener guarniciones acosadas por lo que hoy llaman guerra de guerrillas o, tal vez, terrorismo. En 401 se retiraron las últimas tropas romanas. Pues bien, alguno de estos momentos se relatan, debidamente rellenos los puntos negros con fuente literaria, o con la imaginación más o menos afortunada de los guionistas profesionales.

### **10.1. *La última legión* (Doug Lefler, 2007)**

Aprovechando que R. Sutcliff había dejado en al aire la presencia de la IX Legión en Britania, que una eventual existencia de Arturo Pendragón debería situarse hacia el siglo VI, que en el siglo V se da por perdido el Imperio Romano de occidente, y que el Tíber seguía pasando por la Urbe, V.M. Manfredi ligó las leyendas artúricas con la Roma premedieval en su novela *La última legión* (2002). Para ello, inventó una creativa variable: Escalibur era la espada de Julio César. La película está libremente inspirada en la

caída del Imperio Romano Occidental bajo su último emperador, Rómulo Augusto. Parece ser que nació en Rávena en 461-63 y fue designado emperador en 475 por su padre Flavio Orestes, un ciudadano romano de Panonia que llegó a general tras una ascendente trayectoria que se había iniciado con su servicio a Atila. El extraño encumbramiento contaba con el consenso reticente de Odoacro, que no debió de quedar contento con Orestes porque lo hizo ejecutar en 476, por más que respetó la vida del efímero príncipe. *La última legión* (Doug Lefler, 2007) inicia su relato en un fabuloso año 460 (*sic*), poco antes de la coronación de Rómulo, de unos doce años (¿?). Odoacro pone condiciones, y muestra su desacuerdo haciendo matar a los padres del muchacho. Rómulo es exilado a Capri, donde descubre la espada de César. Liberado por un general y algunos fieles, huyen hacia el norte y acaban en Britania, donde reside la IX Legión, que podría -argumentan- incorporarse a las tropas que intentarán liberar Roma. En la isla, encuentran la IX<sup>a</sup>, pero también a una tribu que quiere recuperar la espada que César se había hecho fundir allí durante su estancia. Y que se vayan los romanos, claro está. Respecto a *La última legión*, cabe ya hablar de *peplum* nuevamente: buenos actores en horas bajas, contaminación caprichosa de temas, tiempos y personas; cierta modestia de producción, sólo si se compara con las epopeyas del siglo (*Gladiator*, *Troya* y *Alejandro*), preferencia por los exteriores, y espíritu viajero. La idea es divertida para los cinéfilos, hasta el punto de que, si se aceptara este eslabón perdido, el uso de la palabra *peplum* para el cine medieval quedaría consagrado. También la figura del preceptor suscita simpatía en su esfuerzo por erigirse en un Merlín de las sagas artúricas, o -qué sé yo- un galáctico Obi-Wan Kenobi. Y hasta sus productoras -la familia de Laurentiis- retrotraen al *Ulises* que precedió al entrañable subgénero. La verdad es que *La última...* no acaba de arrancar. Sus protagonistas están incómodos: el general romano del, en otros casos excelente, actor Colin Firth con una imperturbable expresión de abulia no parece capaz de aguantar un pescozón, ni tiene ganas de repartirlos. En su duelo fingido con la protagonista, nadie se cree que no gane ella, desbordante de energía, al menos, aunque no de dotes interpretativas. El gran Ben Kingsley, que fue Gandhi en otra vida, se ríe de sí mismo con su Merlín *avant la lettre*, pero su guasa no resulta contagiosa. Y el joven actor que remeda a Rómulo Augusto, Thomas Sangster, pone cara de pasmado cada vez que el público espera que haga algo. Las flojísimas batallas, por fin, provocan una sonrisa, sobre todo cuando la novena legión ejecuta una testudo, sin venir a cuento, para demostrar que el asesor

histórico también ha cobrado algo de un presupuesto flojo hoy pero que podría haber cubierto en su conjunto toda la serie de los Hércules y los Macistes de los (mil novecientos) sesenta. Lástima, pues, en cuanto no veo inconveniente en que Rómulo Augusto fuera el padre de Arturo Pendragón, ni en que el preceptor Ambrosinus se vuelva Merlín. Lo que me cuesta obviar cuando escribo estas líneas es que sea una historia tan aburrida y falta de genio. Si la culpa es de Manfredi -la novela no es una maravilla-, del guionista o de Lefler, que tiene en su *curriculum* algunos episodios nada desdeñables de *Hércules, los viajes legendarios*, ciertamente no lo sé.

### **10. 2. Centurión (USA, 2010 de Neil Marshall )**

En la gran Bretaña y hacia el final de la campaña de Julio Agrícola -suegro de Tácito a quien inspiró la obra que lleva su nombre-, es decir, hacia 80 y pico d.C., un tal Quinto Dias logra escapar del exterminio de su campamento y se une a la IX legión. Ésta tampoco sale bien parada del acoso de de las guerrillas pictas, y Quinto deberá resistir con una minúscula cohorte superviviente en su intento de unirse a Agrícola. Uno a uno, caerán en su vana marcha y sólo Quinto quedará vivo para contarle a quienes puedan topar con él en su nueva vida como compañero de la maga que le ha salvado milagrosamente. *Centurión* es otro ejemplo del nuevo *peplum*. Se trata de un argumento novelado sobre muy escasos y nada rigurosos datos históricos, que se inspiran en la leyenda de la novena legión, a que se alude más arriba. En realidad el argumento tiene más que ver con las obras del maestro John Ford y sus personas normales que devienen héroes con naturalidad en circunstancias extremas. *Centurión* se parece casi más a *La patrulla perdida* (1934), el más clásico film bélico del más clásico de los autores estadounidenses, que a la “de romanos” que es. Allí, una patrulla descabezada intenta reunirse con el grueso de su batallón a través del desierto de Mesopotamia y resulta implacablemente diezmada. Unos caen tiroteados por enemigos invisibles, otros son capturados y sometidos a tortura hasta la muerte. Sólo queda uno con vida para contar la historia. Como en *Centurión*, un film bélico, pues, que escoge tiempos y lugares remotos para poner en situación límite la capacidad de supervivencia, la dedicación y el sacrificio de unos soldados. Aporta un enfoque moderno: pasara lo que pasara con la IX legión, su masacre es culpa de Julio Agrícola y su turbia logística, no de los esforzados legionarios. Además, las tribus britanas, los Pictos en este caso, no hacen más que defender su territorio de



invasores dispuestos a acabar con sus gentes y su historia, para convertirlos en historia de Roma. La película está bien narrada -algo lenta y repetitiva- y ambientada con la moderación de los *pepla* genuinos: exteriores, fortificaciones en madera, profesionales técnicos y artísticos eficaces pero no excesivamente caros, sin estrellas deslumbrantes en el cartel.

### 10.3. *The Eagle* (2011, de Kevin McDonald).

En abril de 2011, se estrenó *The Eagle* bajo el extra-vagante nombre español de *La legión del águila*<sup>39</sup>, según la novela de Sutcliff y manteniendo el tono de relato juvenil. La dirección es de Kevin Macdonald, autor de la excelente Película sobre el tirano de Uganda, Idi Amín Dadá, *El último rey de Escocia* (2006), con un buen equipo técnico y artístico. La producción apoya también el concepto de nuevo *peplum*, es decir, de obra de escala menor, pero aún así creada sobre inversiones importantes a tenor de los tiempos. Comparte con sus precedentes britanos un concepto moderno de narración, que une viajes, aventura e investigación. Los protagonistas absolutos son jóvenes, eso no es frecuente en el género. Los actores que los representan, Channing Tatum, Jamie Bell, tienen cierto predicamento entre su generación. Los actores de carácter, Sutherland, Mark Strong, su presencia al menos, no decepcionan en absoluto y aportan empaque a las escenas en que participan, al estilo de la épica mayor. El guión se aproxima a la obra de Sutcliff algo más de lo habitual en estos casos. Tal vez la linealidad del original permite una más fácil adaptación. El joven militar Marcus Flavius Aquila destinado a Britania, demuestra su valor en la defensa de un campamento (se ofrece *munus* militar y *testudo*), pero es herido y licenciado con honores. Las noticias de que puede haber supervivientes de la novena y que su águila ha sido vista más allá del muro de Adriano, le animan a emprender una expedición. Y sale en compañía del nuevo esclavo que le ha obsequiado su tío: un muchacho, Esca, a quien Aquila liberó de la muerte en un espectáculo gladiatorio (*ludus gladiatorius* en anfiteatro de madera). Durante su viaje, desorientado en un principio, acaban por encontrar huellas del paso de la novena legión, incluso un superviviente que les lleva a la tribu que guarda por botín

---

<sup>39</sup> Cualquier legión podría tener su águila y puede que la insignia de la IX<sup>a</sup> fuera un toro. Se trataba de que el título español ya había sido usado y no hubo mucha imaginación para crear otro.

la preciada insignia. Tienen tiempo también de reflexionar sobre la libertad, y de alternar la relación entre amo y esclavo. Las peripecias incluyen enfrentamientos con guerreros autóctonos, muestra mutuas de lealtad y una última batalla, que dejará a Aquila a merced del enemigo hasta el regreso de Esca con los legionarios que restan de la novena, un auténtico homenaje a las cinematográficas llegadas del “séptimo de caballería” en las antiguas películas de indios.

#### **10. 4. El humor britano.**

El *peplum* britano muestra a romanos débiles y a las tribus genuinas como resistentes a los invasores. Pero la resistencia britana tuvo su mejor representación, eso sí, en los años ochenta de mil novecientos en *Chelmsford 123*, una visión absurda entre la desternillante *Up Pompeiii*, que fue generada por *Golfus de Roma*, y *Carry on Cleo* (1964, de Gerald Thomas), una idea aún anterior, al menos en pantalla. El nombre de la serie se refiere a la actual ciudad de Essex, que fue Caesaromagus; y al año en que se dio por finalizado el muro de Adriano. Su primer capítulo (*Arrivederci Roma*) arranca con el exilio a Britania de Aulus Paulinus -referencia paródica a Suetonio Paulino que derrotó a Boudicca en el año 60-, quien habría molestado al César por no aprobar su noviazgo con un caballo. En Chelmsford le espera el tosco caudillo Badvoc. La serie se extendió durante dos temporadas con un total de trece capítulos, siempre fundamentados en el contraste entre la añoranza de Paulino por su sofisticada urbe, y los modales rudos y groseros de los britanos; y en la alusión a la actualidad contemporánea. Caben chistes políticos o sociales, referencias a las vías romanas, a las saturnales, a los raptos terroristas, a enredos causados por el sexo o por la vanidad. En fin, cabe de todo como en la sátira, siempre a partir del enfrentamiento entre la vulgaridad y la sofisticación, donde una ola de calor puede enfocarse como un problema de abastecimiento de aguas o una oportunidad de broncearse. Como sucede eventualmente, la parodia es tan culta como los modelos y quien quiera pasar un buen rato con *Chelmsford 123* -sucede con *Up Pompeiii*-, debe combinar unas ciertas lecturas clásicas para seguir las referencias constantes a *realia*, historia y literatura, con una laxa tolerancia al más brutal de los anacronismos, a la más imprevista de las contaminaciones. En *Chelmsford 123*, los romanos hablan con frecuencia latín, y el inglés representa la lengua de los nativos. También como *Up Pompeii*, resulta imposible de doblar y sólo la versión original mantiene la frescura.

## 11. Apuntes de épica histórica griega: Alejandro

La historia de Grecia goatea en unas cuantas obras menores. La primera referencia de que disponemos es una adaptación de la novela de Bullver Lytton, *Damon y Pitias*, que realizó Otis Turner en 1908. La historia resultaba muy adecuada al gusto melodramático de la época. Los protagonistas, pitagóricos del siglo IV antes de Cristo, viven en Siracusa durante el reinado de Dionisio I. Pitias atentó, según la leyenda, contra la vida del tirano y huyó. Damon quedó en manos de Dionisio I como rehén, pero, antes de su ejecución, Pitias se entrega voluntariamente. Al parecer se les perdonó e incluso entablaron buenas relaciones con el tirano<sup>40</sup>. La película debió de tener éxito, porque seis años más tarde el mismo realizador repetía la experiencia cambiando sólo el guionista de la historia y los actores. También en la colección francesa de *Art e Histoire* se incluyen *Thaïs* (1911) basada en la época de Alejandro, e inspirada probablemente en la trama de la ópera de Massenet, y *Tyrtée* (1912).

### 11. 1. El Alejandro Magno de Robert Rossen

En 1956, el americano Robert Rossen escribe, produce y dirige en España *Alejandro Magno*. La coproducción llegó como adelanto a las grandes empresas de Samuel Bronston y resultó una obra contradictoria con ciertas limitaciones, aparentemente de producción, que se apoyaba en lo espectacular de los combates, bien resueltos en general. Pero guardaba bajo el cartón piedra y las localizaciones improbables, un tratamiento animista de la historia y unos personajes de complicada psicología. Robert Rossen daba en esta película su opinión sobre Alejandro y Filipo. Definía dos caracteres con unos puntos comunes -megalomanía e instinto de autodestrucción-, que les enfrentaban. Más equilibrado el personaje de Filipo, el realizador parecía disfrutar intentando aplicar un psicoanálisis un tanto *sui generis* al gran Alejandro, que, odiando a su padre por un probable complejo de Edipo no superado, halla en la expansión territorial el medio de hacer olvidar la memoria de su antecesor superponiendo la suya. Después, insatisfecho a pesar de sus conquistas que no pallán la propia impotencia, se deja llevar por un extraño masoquismo que le hace destruir cuanto de amado hay a su alrededor. El atormentado Alejandro, en su propia ambigüedad, que podía también satisfacer al

---

<sup>40</sup> *New Century Classical Handbook*, New York, 1962, pág. 358.

público de la epopeya tradicional y triunfalista, es la primera gran desmitificación de un personaje histórico.

### 11. 2. La antigua Grecia de *peplum*

La moda neomitológica, albergó también *La batalla de Maratón* (1959) que dirigió Jacques Tourneur, director de obras maestras de terror como *La mujer pantera* (1942) o *la Noche del demonio* (1957). Con la asistencia de Bruno Vailati y de Mario Bava, la producción jugaba dos bazas a la búsqueda del éxito: una, contar de forma espectacular la batalla mantenida por griegos y persas hace dos mil quinientos años en la llanura de Maratón con una desventaja de tres a uno contra los griegos, quienes vencieron merced al ingenio de enviar tropas de reclamo por el frente central mientras se hacía el ataque organizado por las alas, que, a su vez, tras consumir su misión, se cerrarían rodeando el grueso del ejército persa que se creía perseguidor<sup>41</sup>. Esta fórmula estratégica se repite en los *munera* bélicos con cierta frecuencia, haya o no fuente para ello. La segunda baza fue la popularidad conseguida por Steve Reeves, ya entonces Hércules genuino. Se identificó así al Hércules-Reeves con el personaje de Filípides, que en la película no sólo anulaba prácticamente la intervención de Milciades o cualquiera de los otros generales que intervinieron en el combate, sino que se permitía correr personalmente hasta Atenas para comunicar la victoria, absorbiendo casi todos los personajes de la historia en uno solo. La documentación de los hechos históricos parecía divulgatoriamente válida, pero sufría de los defectos típicos de la producción italiana de la época: decorados baratos y evidentes; modas creadas para un funcionalismo exótico, y armamento casi inventado. Algo opuesto sucedió con la coproducción greco-americana *El león de Esparta* de Rudolph Maté (1962), sobre la gesta de Leónidas<sup>42</sup>: el armamento, los escenarios naturales, las técnicas guerreras, resultaban, sino adecuados, válidos. El argumento, respetuoso, aunque libre, y la dirección, proporcional a los medios disponibles, aunque el mensaje era triunfalista a mayor honra y gloria de la aportación griega a la producción, con no vanas reminiscencias de *western*. Por fin, *Safo, la Venus de Lesbos* (1960) de Pietro Francisci es una obra singular que fantasea sobre el personaje literario y las

---

<sup>41</sup> NACKWAGNER (1960, Roma, Labor, BCN. Págs. 225 y 226).

<sup>42</sup> Ibid.:(230)

leyendas que se le atribuyen, desde los amores por Faón hasta su resistencia contra el tirano Melancro, para convertirla en vértice de un triángulo cuyos inventados participantes masculinos se disputan sus preferencias. Escapa ciertamente al tebeo de gigantes neomitológicos y deviene folletín romántico con duelos y batallas ilustrados por lo mejorcito del artesanazgo del género: Pietro Francisci, Luciano Martino, Ennio de Concini.

### 11. 3. El *Alejandro Magno* (2004) de Oliver Stone

*Alejandro Magno*, renació en época digital medio siglo después de la obra de Rossen, a partir de la contradictoria obsesión de un director por la guerra y por la personalidad de sus líderes. Como Wolfgang Petersen -autor de *Troya* (2004)- Oliver Stone había ya demostrado su postura crítica ante el belicismo en una trilogía sobre la guerra del Vietnam, donde los jóvenes soldados perdían la vida por fraude de su propio gobierno, y los que sobrevivían, lo hacían a cambio de graves minusvalías en sus cuerpos o en sus espíritus. *Alejandro...* es también un guión original. Me contaba un colega historiador, que el autor de ciertos libros de gran éxito -seamos tacitanos por discreción-, se le había quejado de que no había sido consultado para realizar la película. Alma de dios, ¿para qué iban a hacerlo? ¿Por el placer de pagar derechos de autor? Una vez pasada por el guionista, nada iba a quedar de su novela histórica. Entre las páginas de una buena enciclopedia y los libros con derechos caducados, sobra información para hacer una buena película en torno a Alejandro. Otra cosa son los *realia*, que tampoco necesitan de novela alguna. O cualquiera vale<sup>43</sup>. De ello se ocupan los de documentación, los de diseño de producción, los escenaristas, los de vestuario... y los asesores. Contaba también uno de los maestros españoles de la filología griega del pasado siglo, que fue consultor del *Alejandro Magno* de Rossen, pero que le consultaron poco y, en lo poco que opinó, no le hicieron ni caso. Como al bueno de Will Durant en *La caída del Imperio Romano*. En el *Alejandro* de Stone<sup>44</sup>,

---

<sup>43</sup> En la dirección de INTERNET <http://www.alexanderthegreat.co.uk/index.htm>, se proporcionan 42 páginas con novelas relacionadas con el tema. Conviene, sin duda, consultar las obras de Garcia Gual, *La antigüedad novelada*, o de Montero e Ingelmo, *De Virgilio a Umberto Eco*.

<sup>44</sup> Con la colaboración de dos guionistas profesionales y el asesoramiento del escritor de otro *Alexander the Great*, Robin Lane Fox, profesor de un *College* de Oxford.

por más que se filtra la historia con su atribución a Ptolomeo para aportar un criterio de autoridad, el anecdotario y los rasgos de carácter de los personajes coincide con la visión de Marie Renault<sup>45</sup> y alguno de sus rasgos específicos. Se esboza apenas la infancia con Aristóteles, y la mezcla de fascinación y rencor hacia su padre Filipo, la sumisión a la figura materna y la personalidad de ésta. En una brusca inflexión, se salta al viaje iniciático que supone la larga, en comparación a su propia trayectoria vital, campaña persa. Es también la parte más extensa y mejor atendida de la película. El desenlace con su muerte y la autodestrucción de sus herederos parece proporcional a lo elíptico del primer acto. Como Marie Renault, Stone se recrea más en la segunda parte -la que la autora llamó *El muchacho persa*, y que mayor popularidad alcanzó-, mientras que en la primera un Aristóteles fundamental en el desarrollo del héroe resulta superficial respecto a la riqueza de la fuente, por más que goza de una excelente interpretación por parte del actor Christopher Plummer. Las referencias a la bisexualidad de Alejandro siguen también la estela de la autora británica, y no creo que merezcan tanta tinta como se ha gastado en su honor. Hay referencia más que sobradas a ese aspecto de su personalidad, como en el caso de Julio César, como en Lawrence de Arabia o -¡qué sé yo- en Edward Hoover, cada uno de ellos más dentro de su armario que el anterior. Sobre Alejandro, no hubo presión social que le obligara, y la visión de Stone así trata el asunto. El resto son escándalos farisaicos de los USA, cuyos ciudadanos conservadores parecen más reacios al esplendor del seno de una dama o al beso divertido de un griego bisexual a su erómenos, que a sacrificar a sus propios hijos -a los de la comunidad hispana- en el altar petrolífero de su emperador. A un grupo de abogados griegos que amenazaron con demandas -¡demandas por interpretar un personaje del siglo cuarto antes de Cristo!-, se les pasó enseguida con un remedio sencillo: ver la película. Los *munera* de *Alexander* son impecables: la entrada y las vistas generales de Babilonia y su interpretación de los jardines colgantes justifican ver la película, aparte de tratarse en sí mismo de una obra de arte, un ciclorama de cincuenta metros de largo y trece de alto, pintado por Steve Mitchell. La batalla de Gaugamela está a la altura del arranque de *Gladiator*, probablemente las mejores batallas de antigüedad que se han visto en cine. Mención aparte merece el combate desigual entre un ya viejo

---

<sup>45</sup> *Fuegos del paraíso*, *El muchacho persa*, *Fuegos funerarios*, y una biografía, que vista en su linealidad contiene todo el anecdotario de la película.

Bucéfalo -en realidad el legendario Bucéfalo llevaría tiempo muerto en esa época- y el elefante que idealiza los enfrentamientos con reyezuelos indios, como la batalla del río Hidaspes. Allí, Stone describe un estado de ánimo donde se mezclan el heroísmo, la insensatez, el instinto suicida y pasa de un cierto naturalismo al decidido surrealismo lisérgico que teñía algunas escenas de su *Platoon* (1986). Un momento arriesgado, en resumen, que lleva a su clímax el viaje a los infiernos de Alejandro. Pero *Alejandro*, ya le sucedió a Robert Rossen en la versión de los cincuenta, atrae más por los claroscuros del personaje que arrastra su propia tragedia en su grandeza, que por la espectacularidad de las gestas y los *munera* que la trama permita ofrecer al público.

#### **11. 4. Los 300 de Zack Snyder (2007): cuando el cine es un TBO**

Frank Miller le proporcionó a la leyenda de la Termópilas la más amplia difusión en la cultura occidental. El medio utilizado fue una novela gráfica (1998) de espléndidos dibujos, con el argumento reducido a mínimos: Leónidas rechaza el ultimátum persa matando personalmente al mensajero. Recluta su propio, y muy limitado ejército, y marcha a impedir el paso a la escuadra persa. Con su rechazo a Efiates, él mismo crea el traidor que vehiculará el desastre final. En las Termópilas, se planta la resistencia que deberá dar tiempo a que la liga ateniense reorganice fuerzas suficientes para derrotar a Jerjes. Los ataques persas son rechazados varias veces y sólo la intervención de Efiates, que muestra al enemigo una ruta alternativa conseguirá romper las filas espartanas y aniquilarlas. Como a veces pasa con la obra de arte, cuesta admirar *300* por culpa de su mensaje militarista y prepotente, por su tono didáctico, si no filonazi, digamos que agradable para quienes compartan los ideales del más caricaturesco de los republicanos estadounidenses. El autor comentaba en los prólogos -hay varias, y premiadas, ediciones en fascículos y en tapa dura- que de niño se había dejado seducir por la película de Rudolph Maté, que se comenta más arriba. Parece una prueba de que el cine histórico, como la novela, ejercen influencia sobre la formación de los espectadores. Bueno, pues se ve que un efecto similar causó la novela gráfica sobre el realizador Zack Snyder. Con alguna licencia en la historia, para facilitar su adaptación al lenguaje cinematográfico, se siguió el desarrollo estético del original. La publicidad de la película se refirió siempre a la idea de generar un *peplum* y es probablemente el primer ejemplo

de “nuevo *peplum*” confeso por sus referentes directos en el cine de sandalia y túnica corta. Ahora bien, aquí se acaba la semejanza. Varían su presupuesto de 60 millones de dólares, su cuidado diseño de armamento -basado siempre en la novela gráfica- su complicada preproducción para crear el *story board* según los dibujos de Miller, el uso de los más modernos y caros efectos especiales en la postproducción (que duró más de un año), los dos meses de rodaje y otras mil cosas. El *peplum* fue genuinamente ingenioso, libre y económico. Y los diseñaron para complemento de programación. Ni siquiera los exteriores o los decorados naturales tienen apenas presencia. Por el contrario, *300* tiene su originalidad en el uso de colores, sonidos y efectos hiperrealistas; en la alteración del tiempo y el surrealismo de las imágenes iniciales. Y en la continua lluvia de sangre informática escena a escena, momento a momento. Unas explosiones hemoglobínicas, que ligan con las violentas entradas de bala que puso de moda Sam Peckinpah en sus brillantes *westerns* crepusculares, pero aquí son manchas de tinta roja en cada viñeta. Snyder, digamos por fin, marcó con esta película el lenguaje del nuevo *peplum*, que se dejará notar a partir de la serie *Espartaco, sangre y arena* de la HBO y de las películas sobre la IX<sup>a</sup> legión, aunque la última de ellas recupera el lenguaje clásico y no abusa del trucaje digital. No contento con eso, decidió desarrollar el experimento en *300, el origen de un imperio* (Noam Murro, 2014), con la aspiración de formar una saga épica. Y algo consigue –aparte de éxito comercial, claro está-, porque el proyecto presenta un rasgo original entre las series cinematográficas, obsesivamente presentes hace décadas. En efecto, no continúa, en rigor, la historia de la cinta anterior, sino que la replantea y absorbe su contenido en un argumento envolvente. Podría hacerse un montaje global de ambas partes a modo de relato de parte de la Segunda Guerra Médica. Lo malo es que, aceptado el revolucionario lenguaje de su precedente, todo es excesivo hasta la fatiga. La línea argumental es plana y los datos generales sobre el desarrollo de la batalla y su contexto histórico flotan por un mar encrespado de efectos especiales, bellísimas imágenes pero vacuas. Los malvados persas atacan a los buenos griegos sin dejar resquicio a las complejas alianzas de una y otra parte, según la obsesiva lucha entre el *bien* y el *mal* que conglera el cien por cien del cine de acción estadounidense desde la caída de las torres gemelas. Y los personajes principales se inspiran lejanamente en Heródoto, probablemente visto por la wikipedia. Nada que objetar, la historia no tiene por qué entorpecer un bonito cuento. El Jerjes que Miller convirtió en una estrafalaria



*drag queen*, se dignifica levemente tras un rito iniciático que lo diviniza tras la muerte de Darío, alcanzado éste por una flecha de Temistocles en persona, mientras que Artemisia no es reina de Halicarnaso y comandante de la flota de Caria, entre las ciudades que apoyaron a Jerjes, sino una pobre muchacha de origen griego, salvada de cruel destino y recogida por los persas, en cuyo seno desarrolla una brillante carrera militar. Los griegos todos comparten un espíritu patriótico común, dos veces salvado por Esparta. Una vez, sacrificando sus hombres en las Termópilas. Otra, acudiendo al final de la naumaquia a modo de sexto de caballería. *300, el origen de un imperio* es pura acción, y macabra: miembros seccionados, decapitaciones, cubos de sangre que en explosión violenta genera cada golpe de espada, naves que chocan, abordajes. Desde luego, la fusión entre cine y comic, que se había iniciado en su predecesora, es un recurso brillante. Cada plano es un lienzo, donde se congela unas décimas de segundo la acción y no tiene más finalidad que ofrecer un cuadro, justo el que integra la tira de *comic*, que nos están leyendo. Un espectáculo notable, sin duda, que ganaría mucho si tuviera algo que contar o unos diálogos dignos de escucharse. Para que algo se entienda, una voz en *off* –la reina Gorgo- cuenta un relato confuso, los griegos hablan de patriotismo sin cesar y los personajes sueltan frases escuetas, llenas de mensajes entre lo lapidario y lo estúpido. Como cuando Artemisia le espeta a Temístocles durante el duelo final: “Luchas mejor que follas”, resumiendo las dos únicas actividades que contiene la epopeya de Snyder. Por fin, este comentarista no puede por menos de preguntarse por qué todos los soldados de la liga griega –vengan de donde vengan- visten taparrabos, escudo y yelmo, mientras los persas van de armadura completa, más o menos acertada arqueológicamente, cosa que convierte los planos generales de la nave de Temistocles en una carroza de carnaval tinerfeño o de cosmopolita desfile del orgullo *gay*.



## Capítulo 4

### Épica romana: 3. Cleopatra y la epopeya egipcio-romana.

Donde se glosa el largo recorrido cinematográfico de la leyenda de Cleopatra y su profunda influencia en una cierta imagen de la tradición romana en el cine. Y de cómo la egipcia tuvo a sus pies lo que iba a ser pronto un imperio, en la figura del mayor de sus artífices, César, y a su amigo y sucesor, Marco Antonio. Donde se trata del estrecho límite que separa la tragedia amorosa de la epopeya; y se dibuja el poderoso perfil humano de una reina que enamoró a Julio César, subyugó a Marco Antonio, y puso en serios apuros el hinchado ego de Augusto, y el de todo el pueblo de Roma.

#### 1. Cleopatra silente

Cleopatra accede al mundo de las leyendas cinematográficas merced a una trayectoria, que comienza en las postrimerías del siglo XIX y entra en el siglo XX con vocación de espectáculo fastuoso. De 1899 data un corto de Méliès que apelaba a la popularidad de la figura para iniciar tres rutas argumentales (no se puede hablar aún de géneros): Egipto, Roma y el cine de terror. Allí, Méliès experimentaba sus trucajes para mostrar un cuadro misterioso en que un sombrío mago despedaza la momia de Cleopatra y después la hace resucitar de un brasero humeante. La cinta fascinó al pionero americano Charles Urban, que la distribuyó en USA -y, a partir de entonces, toda la obra de Méliès- bajo el nombre de *Robbing Cleopatra's tomb*. Casi una década después, *Antonio y Cleopatra* junto con *Julio César* (1908) de John Stuart Blackton, para la Vitagraph, contenían la primera adaptación, apenas una radiografía de las obras de Shakespeare, que ilustraba, no obstante, algunos de los tópicos esenciales: el encuentro de Cleopatra y Antonio, la desconfianza de Octavio, el matrimonio de conveniencia entre Antonio y Octavia, y la permanencia del acuerdo entre los dos caudillos; los celos de Cleopatra; el regreso de Antonio y la reconciliación; el enfrentamiento bélico entre Antonio y César; la derrota de Accio; y la muerte de los amantes. Inspiradas probablemente<sup>1</sup> en la obra de Blackton, llovieron recreaciones, como *El*

---

<sup>1</sup> Para las obras primitivas en USA, me remito a las bases de datos de AFI (American Film Institute), y también a IMDB.

*amante de Cleopatra* (1909, USA, Vitagraph), *Cleopatra* ( 1910, de Zecca y Adriani), o *Las pasiones de una princesa egipcia* (1911, USA, de Theo Frenkel), una de las películas que se rodaron en un experimental *kinemacolor*, que fracasó por complicaciones técnicas. La *Cleopatra* (USA, 1912) de Charles L. Gaskill acudía a una fuente ajena a Shakespeare. Con cierto estilo operístico<sup>2</sup> y reminiscencias de Pushkin y sus *Noches egipcias*, Helen Gardner y su compañía representaron sus personajes ante la cámara con cierta rigidez aún lejana de las posibilidades del medio. Sucedió algo parecido en *Cleopatra* (1913) de Maurice Mariaud, lenta y farragosa, bien inferior a su coetánea del mismo título, donde lucía su poder escénico la gran Gianna Terribili Gonsales, emparejada con un Amleto Novelli, Marco Antonio, que ya había sido Bruto en la película del mismo nombre (1910), según Alfieri, Marco Vinicio en *Quo Vadis?* (1912), y aún sería César en *Caio Iulio Cesare* (1914). Guazzoni había tomado ideas de la tragedia teatral *Cleopatra* (ca.1876) de Pietro Cossa, sobre todo detalles naturalistas en la descripción del carácter de la reina, que se mostraba supersticiosa, dura y calculadora, capaz de deshacerse de quien la estorbara en sus designios, de humillar a Octavia, de probar venenos en los esclavos para observar su efectividad -De Mille incluyó veinte años después una frívola escena en esta línea-, todo ello sin perder un ápice de una sensualidad, que culminaba en la ceremonia de su muerte mediante la picadura de un áspid, sin duda el reptil más afortunado de la historia del cine. Guazzoni había conseguido también un diseño de gran producción: la caída de Alejandría, el triunfo en Roma, desfiles y palacios. No obstante, la película, de excelente fotografía, tuvo que competir -antes y después de la Gran Guerra- nada menos que con *Cabiria*, y eso le costó el olvido. Guazzoni se atrevió a intentar una revisión de su obra tres años después -Lea Orlandini fue la nueva Cleopatra- pero coincidió esta vez con la obra americana de J. G. Edwards. Mala suerte, porque esta *Cleopatra* (1917) -tan citada como desconocida- marcó época e iconografía para el resto del siglo. La pérdida de todas las copias del film contribuyó seguramente a mitificarla. Su imagen sólo queda hoy en el recuerdo de algún cinéfilo centenario; y en una fotografía, donde se inmortalizó la imagen morbosa<sup>3</sup> de Theda Bara, con unos enormes ojos negros y un tocado

---

<sup>2</sup> En IMDB la relacionan con alguna ópera francesa, pero cabe recalcar que la de J. Massenet no se estrenó hasta 1914.

<sup>3</sup> Una imaginativa campaña publicitaria fantaseaba sobre los hábitos ocultos de la buena señora, de nombre tan anagramático como absurdo (Theda Bara < *death arab*).

que remata una figura serpentina, las dos manos a los lados de la frente en visera y pendientes en forma de pirámide alargada. Desnuda hasta la cintura, axilas depiladas, los senos de la diva se cubren con sendos áspides metálicos en espiral, colgados de cadenas que penden de sus hombros a modo de sujetador<sup>4</sup>. Fue la definitiva princesa del Nilo, hasta el advenimiento del sonoro, por más que no dejó de haber aproximaciones de tono ligero -*Cleopatsy* (USA, 1919), con Dora Rogers, una parodia breve con el cómico Armando Novello<sup>5</sup>- y tuvo también los rasgos de Asta Nielsen en *La dueña del Nilo* (Alemania, 1921). Fue además un dibujo animado (1923, USA, de F.A. Nankivell *et al.*), y obtuvo, por fin, el don de la voz en un par de primitivos sonoros en: *De Cleo a Cleopatra*, una comedia con Daphne Pollard (USA, 1928), y *Cleopatra* (USA, de Roy William Neill) un cortometraje de unos 20 minutos, con Dorothy Revier. *Oh! Oh! Cleopatra* (USA, 1931, de Joseph Santley), se apuntaba a la moda de saltos en el tiempo, donde Robert Woolsey y Bert Wheeler -previa ingesta de una droga- acababan compitiendo en una carrera por su Cleopatra, Dorothy Burgess.

## 2. Los clásicos.

El advenimiento del sonoro le aportó al cine realismo, la fuerza de los diálogos y un componente musical que lo aproximaba a los recursos operísticos.

**2.1.** Cuando Cecil De Mille diseñó su *Cleopatra* (1934), quería, como siempre, un enorme espectáculo, con posibilidades de éxito semejantes a las que había tenido *El signo de la cruz* (1932). La reina del Nilo había de ser tan sexy como Popea, que es tanto como decir, Claudette Colbert, una magnífica actriz, atractiva y, al parecer, llena de curiosidad por la historia antigua. Cuentan (Munn, 1982: 23) que durante el rodaje habían preparado una maqueta de *ballista* -la que salía en la escena del encuentro con César- cargada con nueces para probar la efectividad del ingenio. A la Colbert no se le ocurrió otra cosa que

---

<sup>4</sup> Una observación neutral de las fotos de la actriz -sólo tres filmes quedan de los cuarenta y tantos que rodó entre 1914 y 1940- revela la diferencia de la estética femenina al correr del tiempo. Miss Barah, entradita en carnes, no podría competir en un coro de Gracias con sus más notables sucesoras, la Colbert y la Taylor, excelentes actrices ambas.

<sup>5</sup> "Totó" décadas antes que el napolitano Antonio de Curtis, quien también se atrevió con la leyenda en *Totó y Cleopatra* (1963)

tirar de cierta cuerda, mientras preguntaba para qué servía aquello. De Mille, que estaba al otro lado del escenario, fue víctima de un bombardeo de frutos secos. La película dispuso de mucho menos presupuesto del que parece, aunque el maestro tuvo la habilidad de escoger bien las secuencias en que gastárselo -la del encuentro en Tarso, la seducción de Antonio- de disimular como pudo otras -la entrada en Roma- e incluso de usar algunas escenas de batalla de *Los diez mandamientos* (1923), que los cinéfilos avezados pueden descubrir sin demasiada dificultad.

**2.2.** Probablemente, la única versión egipcia la interpretó Amina Rizk, una longeva actriz (1910-2003) que se especializaría con los años en papeles de madre. Fue *Cleopatra* (1943), bajo las indicaciones de Badr Lama. La obra permanece actualmente desconocida, seguramente por causa del aislamiento occidental que sufren cines prolíficos de la importancia del de Egipto o de India. Muy al contrario, la obra siguiente de Gabriel Pascal, que decidió evitar el habitual centón shakespeariano y se fijó en los ingeniosos diálogos de Bernard Shaw, se difundió ampliamente por Europa y USA. De ahí resultó *Cesar y Cleopatra* (1945, GB), mucho más cara de lo que parece, al revés de su antecesora americana. Fue, en efecto, la producción más costosa que jamás asumió la empresa británica Rank. La angelical Cleopatra, Vivian Leigh, quedó embarazada poco antes de iniciarse el rodaje. Hubo que interrumpirlo a las pocas semanas y, cuando volvió, la Sra. Olivier había comenzado ya a dar muestras de los problemas mentales que la acompañarían hasta su muerte. Bernard Shaw había imaginado una Cleopatra casi niña e inexperta<sup>6</sup> en manos de un César/Pigmalión, quien, fascinado por su encanto, de incógnito junto a la Gran Esfinge en una noche estrellada, la convertía en una dama y en una reina. No obstante, la encantadora niña caprichosa es capaz de intrigar, y de ganar la batalla por el trono. Y él, lo bastante chapucero como para permitir, sin perder la sonrisa, que la quema de naves en el puerto, a modo de barrera estratégica para frenar el avance de las tropas partidarias de Ptolomeo, acabe con media Alejandría y su

---

<sup>6</sup> A sus 21 años, sería una mujer joven, pero más comparable a una treintañera actual, que a una adolescente. Por otra parte la dinastía Lágida, que fundó Ptolomeo, general de Alejandro, representaba la cultura helenística en Egipto. No parece que Cleopatra debiera aprender modales de César. Mas bien que Bernard Shaw le transfiera al romano el sentimiento de que todo más allá de la isla espera verse bendecido por la cultura británica.

paradigmática biblioteca. Él vuelve a Roma, y queda en el aire la sombra de Marco Antonio, un joven y viril seductor que algún día colmará las ilusiones de la reina. Se da así un corte teatral, que obvia los meses que ambos compartieron entre 47 y 46 a.C., el nacimiento de Cesarión y las dos estancias de Cleopatra en Roma. Y convierte en paternalismo la probable ambición del general de llegar a ser monarca y crear, casado con ella, una dinastía que dominara ambas orillas del mediterráneo. En cualquier caso es una obra entretenida, de diálogos brillantes y excelentes interpretaciones, que cambia la grandeza épica por la ironía política.

**2.3.** Poco después se exhibía en los mercados hispanos la parodia mejicana *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1946), de Roberto Gavaldón, al servicio del cómico argentino de moda, Luis Sandrini. El disparate unía al menos dos culturas cinematográficas: los tópicos del cine de romanos épico-trágico y la comedia musical mejicana -en pleno apogeo durante los años cuarenta- con algún guiño argentino en honor de sus protagonistas, como cuando Marco Antonio apunta unos pasos de tango con la reina. Ella estaba interpretada por María Antonieta Pons, una actriz exuberante, capaz de dar color -y buen relieve- al blanco y negro. Era a la sazón una de las más famosas estrellas del género rumbero, que marcaba indefectiblemente la obra. La trama se desarrollaba en doble época, y la larga secuencia romana transcurría en clave latinoamericana. No hay fuentes literarias, son cinematográficas. La estructura de comedia en épocas paralelas se había dado ya en *Home Talent* de Mack Sennett o en *Maridos y Mujeres* de Allan Holubar, ambas de 1921. *La vida...* se parecía sobre todo a una de las más brillantes, *Las tres edades* de Buster Keaton, 1923, de donde tomaba la subversión de una escena de anfiteatro. Si Keaton convertía la carrera de *Ben-Hur* en una carrera de trineos, Luis Sandrini convierte el anfiteatro en una plaza de toros y una *uenatio*, en una corrida de... leones. Se parece también a *Escándalos Romanos* de Frank Tuttle, (1933), en la utilización de un largo número musical en el clímax de la fase onírica: una trepidante conga. Como toda parodia, usa del anacronismo para crear gags. La información recta, la base culta que es necesaria para provocar la risa con el anacronismo, está provista por las películas recientes (y no por la bibliografía directa o indirecta). Tras la muerte de César, que no logra evitar, el Marco Antonio hispano sustituye al triunviro. Éste no quiere líos y a Sandrini le gusta Cleo. Marco Antonio Sandrini se ve entonces abocado a ser el negativo del Henry Wilcoxon de la *Cleopatra* de Mille, 1934. De esta versión se parodian sin recato la espléndida escena de la seducción en Tarso, la

del intento de envenenamiento de Marco Antonio -ya una parodia bien divertida en el original- la del reto a Octavio desde las murallas -en el original, decididamente ridícula, aquí sencillamente divertida- y la de la muerte, que devuelve al personaje a la vida real. El surrealismo psicoanalítico de la época permite una pirueta: Sandrini sueña con su muerte -la variante es que Cleopatra seduce a Augusto- pero aquella no significa mal presagio, sino el de 'cambio de vida' que los psiquiatras de la época achacaban a la muerte en sueños. Marco/Sandrini vuelve a casa a tiempo de arreglar sus desaguisados: de evitar que su esposa, revalorizada y menos peligrosa que la egipcia, se entere de la infidelidad; de devolver el dinero sustraído a sus fuentes; y de seguir el consejo conyugal de buscar un trabajo más estable, aunque no esté tan remunerado. El sueño, pues, comienza subversivo y acaba conservador. La realidad comienza escandalosa -Sandrini/ Marco Antonio engaña a su mujer- y acaba moralizadora: Sandrini vuelve, evita que ella se entere de sus malos pasos y la lleva al cine como premio. *La vida íntima...* es una prueba, como lo es siempre la parodia, de lo vigente de los tópicos del cine de romanos en la América latina de los años cuarenta, unos tópicos que, al parecer, no confirman el éxito de *César y Cleopatra* de Pascal, la de Claude Reins y Vivian Leigh, de 1945, sino que se refieren claramente a las obras de Cecil B. de Mille, *El signo de la cruz* y *Cleopatra*, de 1932 y 34 respectivamente.

### 3. De las películas de bajo presupuesto a la TV

Al correr del tiempo, tras el éxito de *Fabiola* (1949) y sus adláteres se realizó en Italia otra parodia picante: *Dos noches con Cleopatra* (1953), de Mario Mattoli. Esta vez el payaso era Alberto Sordi, y la egipcia una joven que -nadie lo hubiera dicho- llegó a ser una sólida actriz, Sofía Loren en un doble papel: la genuina Cleopatra era una reina caprichosa que ordenaba ejecutar a los soldados de su guardia, cuando se había acostado con ellos -una leyenda que el cine atribuye también a Mesalina- y su sosias, una joven esclava que ayuda al tontorrón héroe a escapar, una vez que éste ha decidido que prefiere vivir siempre con ella, antes que una breve noche con la reina de Egipto. Tal vez hubiera sido mejor dejarlo correr, pero en Hollywood eran los tiempos de *Quo Vadis?* y de *La túnica sagrada*, aún pensaron acercarse otra vez al tema y produjeron una modesta obra, que aprovechaba los escenarios, y algunos descartes, de *Salomé* (1953, de W. Dieterle): *La serpiente del Nilo* (1953, de W. Castle) donde la



pelirroja Rhonda Fleming se ponía peluca oscura y el futuro Perry Mason<sup>7</sup>, Raymond Burr, se vestía de Marco Antonio. La modestia de medios hizo que algunos momentos habitualmente espectaculares se resolvieran mediante referencias en los diálogos y sólo un apunte original: la habitual superioridad política de Cleopatra sobre Antonio se acentúa, mediante rasgos de actitud manipuladora, que empujaban a la Fleming hacia el abismo de la mujer fatal, mientras que Antonio se mostraba progresivamente débil, alcohólico y derrotado. Vista en TV como sucede con buena parte de esta clase de filmografía, parecía como hecha a propósito para la pequeña pantalla de los años cincuenta y sesenta con sus escasas pretensiones y su poca definición. No es extraño, que, a veces con intérpretes destacados y casi siempre con textos teatrales de nuevo en sus fundamentos, fuera la TV la depositaria del tema hasta el florecimiento del *peplum*. Así, *César y Cleopatra* (USA, 1956, de la Showcase), con Claire Bloom, Cedric Hardwicke y Jack Hawkins; otra *César y Cleopatra*, (USA, 1959, TV, series General Electric Theater<sup>8</sup>), con Piper Laurie, nuevamente sobre Bernard Shaw; o la serie brasileña *Cleopatra* (1962), con tono de saga sobre la biografía de la reina desde la llegada de César a Alejandría. Un año después, la TV de Alemania Oeste emitió una nueva versión de *Antonio y Cleopatra* (1963, Rainer Wolffhardt) según la obra de Shakespeare, contemporánea de la trilogía británica *La expansión del Águila*, formada por *Cleopatra*, *Coriolano* y *Julio César*, que tomó la forma de miniserie. En las décadas siguientes *Antonio(s)* y *Cleopatra(s)* de fortuna mayor (GB, 1974 con Richard Johnson, Janet Suzman, Patrick Stewart, dirigida por Trevor Nunn y Jon Scoffield), mediana (GB/USA, 1981, con John Paul, Jonathan Adams, Jane Lapotaire, dirigidos por Jonathan Miller ) o decididamente menor (USA, 1983, con James Avery, Sharon Barr, Michael Billington dirigidos por Lawrence Carra), se alternaría con *César y Cleopatra* (GB, 1976, con Alec Guinness y Geneviève Bujold, dirigidos por James Cellan Jones). Un paso mediaba para la frecuencia de series al respecto, como *Las Cleopatras* (UK, 1983, dirigida por John Frankau), ocho capítulos donde se glosaban las figuras de varias reinas del antiguo Egipto. En 1990, un experto y controvertido director de óperas, Peter Sellars, se

---

<sup>7</sup> Serie de TV, sobre el personaje de E. Stanley Gardner, que se emitió entre 1957 y 1966, y entre 1973 y 1974, más un par de docenas de *TV movies* entre 1985 y 1993.

<sup>8</sup> Una serie de representaciones teatrales para la TV, que se emitió entre 1953 y 1962, presentada a lo largo de casi toda su trayectoria por Ronald Reagan.

atrevió a grabar para TV una versión de la obra de Haendel *Julio César en Egipto*, adaptada al moderno oriente medio. Se sigue bastante bien el relato de un César que ha derrotado a Pompeyo y, en su busca, se encuentra implicado en los embrollos de corte de Ptolomeo y su hermana, la joven Cleopatra. El montaje de Sellars incide en eventuales analogías contemporáneas con los problemas de César, el contratenor Jeffrey Gall, para organizar la zona y estar a la altura de la soprano Susan Larson; y mantiene su interminable interés para los amantes de la ópera, durante más de cuatro horas.

#### **4. Curiosidades, esperpentos, parodias<sup>9</sup>**

Tras la culminación de la epopeya egipcio-romana, la *Cleopatra* de Manckiewicz en 1963, vinieron irremediamente años de parodia o sencilla referencia. En ello, el personaje demuestra su vigencia cultural de amplio espectro frente al abuso de confianza a que autores y autorcillos la han sometido desde que el mismísimo Méliès la vio como una curiosidad de feria. El éxito de la obra maestra fue, en su tiempo, insuficiente para la inversión. Los críticos no la trataron bien, aunque fueron corrigiendo su actitud arbitraria con los años. Pero el estreno se había hecho esperar y no dejó de ser tema de conversación durante la década. Así las cosas, las vueltas en torno al argumento y su leyenda se hicieron infinitas.

##### **4.1. Fantasías animadas**

La *Improbable Historia de Peabody* (1963, USA, serie de TV), una extravagante aproximación más o menos educativa, en dibujos animados, a momentos históricos populares, le dedicó su nonagésimo y último episodio<sup>10</sup>, en concurrencia con una versión japonesa, *El corazón de Cleopatra* (Japón, 1963) que mostraba a una robot seductora emparejada a un macho de su especie, Marco Antonio, contruidos ambos por un científico loco que pretendía recrear el antiguo reino de Egipto. El episodio en cuestión, 44, pertenece a la serie animada *Astro Boy (Tetsuwan Atomu)* héroe nipón encargado de intentar evitarlo. Debió de gustar, porque el episodio 45 se llamaba *El*

---

<sup>9</sup> De alguna de las obras de este apartado, solo he hallado referencia en IMDB.

<sup>10</sup> Sólo Nerón (episodio 28), entre los protagonistas de la historia universal, la había acompañado en su representación del mundo clásico.

*retorno de Cleopatra*<sup>11</sup>. Peor fue lo de las presencias de Cleopatra en *Los teleñecos*, cuyo episodio 319 (1978) la tiene como invitada bajo la agradable figura de Elke Sommer; y en el 409, la oronda Miss Peggy usurpa su papel. Y fue aludida marginalmente en *Profecía de peligro* (USA, 1981, episodio 18 de *Thundar el bárbaro*), donde la agresiva reina Maya es representada bajo la figura de Cleopatra. En *Un hogar en el Nilo* (USA, 1993, de la serie *Animaniacos*, episodio 106), la gata Rita y el perro Runt llegan al antiguo Egipto y se encuentran con Cleopatra, precisamente cuando ella quiere tener una gatita. La aventura egipcia de la pareja incluye la colaboración de Runt en la construcción de un templo —¿toma la idea de *Astérix y Cleopatra?*— mientras que Rita corre riesgo de ser ofrecida en sacrificio a los dioses.

## 4.2. Parodias y referencias

Como para batir el record de insensateces, Lucile Ball emprendió (1963), en el primero de sus longevos *shows* para TV rodado en color, una representación de *Marco Antonio y Cleopatra* a cargo de las bomberas voluntarias de Danfield. Con una de ellas en el rol de Antonio, las situaciones de vodevil se suceden. Como en el disparate de Totó, *Totó y Cleopatra* (Italia, 1963, de Fernando Cerchio), que llevaba a la pantalla una comedia de absurdos, dobles y suplantaciones. Aunque tal vez la mejor de las parodias se deba a Gerald Thomas, que incluyó en su serie *Carry on*, para la pantalla grande, una divertida *Cuidado con Cleopatra*, que marca el punto de vista británico mediante la introducción de un par de pícaros capturados en las islas, que se verán implicados en las intrigas palaciegas que marcaron las últimas décadas de la república. Fue aquélla en 1964, mientras otra comedia, esta vez argentina, *Cleopatra era Cándida* (1964, de Julio Saraceni), contaba las desdichas de una millonaria excéntrica que soñaba con ser Cleopatra y se imaginaba una vida muelle bien alejada de la que debió de tener el modelo. Igual que sucedía en *Cleopatra o Antonio* (1966, Grecia, de Costas Karagiannis), una comedia travestida, más próxima a los conocidos temas de *Víctor o Victoria* o *La Tía de Carlos*. También *Embrujada* (USA, 254 episodios entre 1964 y 1972) invita, mediante conjuro, a Cleopatra y su mentor a visitar los USA de la época en *La*

---

<sup>11</sup> Estaban basados en el manga *El secreto de los conspiradores egipcios* (1954), de Osamu Tezuka. *Astro Boy* es un primitivo respecto a las series de dibujos animados nipones, que extenderían su éxito por todo el mundo en las décadas siguientes.

*ensalada César de Samantha*. César se muestra allí enfadado por su fama de dictador y Cleopatra le calma los nervios y se lo lleva de vuelta al siglo I a.C. En 2002, *El secreto de la reina Cleopatra* (Rumanía, 2002, de Catalin Saizescu), añade nuevas referencias arqueológicas.

### 4.3. Erotismo de consumo

La orgía romana forma parte de los sueños reprimidos de la civilización occidental y suele tener por anfitrionas a Cleopatra o a Mesalina. No es raro, pues, que la pornografía las haya invitado a ser protagonistas eventuales de sus recalitrantes cuentos. Los integrantes de la Factoría de Andy Warhol, famosa entre los *snob* neoyorkinos durante los años setenta de mil novecientos, aprovecharon una idea de la actriz Viva y de su marido, el director Michel Auder, y se integraron masivamente en el rodaje de una ininterrumpida juerga a la romana, o como se imaginaran que serían, a que se dio por nombre *Cleopatra* (1970) y cuya copia de trabajo acabó en un cajón, tan pronto comprobaron el nulo interés artístico del resultado. Las variables eróticas alcanzaron en aquella época los dibujos para adultos y Osamu Tezuka rodó una larguísima fantasía al respecto, según el manga del propio Tezuka, bajo el nombre de *Kureopatora* o *Cleopatra, reina del sexo* (Japón, 1970). Puestos a batir el record de lo osado, *La escandalosa Cleopatra* (1970, USA, de Peter Perry) presumía en su época de ser la película más adulta jamás rodada en Hollywood. Una década y pico después, *Los sueños eróticos de Cleopatra* (1983, de Rino Di Silvestro) convierte su última estancia en Roma en una orgía perpetua; mientras que *Calor rubio* (USA, 1985, de Tim McDonald) o *Las torturas de Cleopatra* (USA, 1985, de Michelle Bauer) organizan a su salud cuadros pornográficos de arqueológico perfil. Pornografía que no deja de estar presente en *Joy y Joan entre faraones* (Fr., 1992) o en *Antonio y Cleopatra* (It., 1996, de Joe D'Amato), cuya publicidad aclaraba que estamos ante “la pareja más caliente de la historia en una orgía de vino, mujeres y desenfreno” y “un espectáculo de gran presupuesto para adultos”. En *Cleopatra: el sueño de los faraones* (Brasil, 2000) un joven se enamora de la imagen de Cleopatra y, ante una estatua de Bes, manifiesta su deseo profundo de retroceder en el tiempo para conocerla. Superado el curioso inicio de la trama, que recurre a una deidad secundaria como Bes, diosецillo egipcio de los sueños y asistente del amor y de la maternidad, los amores de la reina y el viajante en el tiempo se ciñen pronto a las monótonas variantes del lenguaje pornográfico. Por otra parte, si alguna jovencita sueña ser Cleopatra de vez en cuando, la propia egipcia sufre los avatares de la

magia y es trasladada a nuestros días, con más interés por saciar su apetito sexual, que por enterarse de los avances de la civilización. O así se finge en *Cleopatra se lo monta en Hollywood* (USA, 2002) de un tal Ralph Parfait.

#### 4.4. Fantasías egipcias

Puesta ya literalmente toda la carne en el asador, no faltaron fantasías divulgatorias, sobre todo en TV. *La cabeza de Cleopatra*, una pieza arqueológica en la ficción, motivó un episodio de la serie de misterio *El detective privado Frank Kross* (RFA, 1972, de Erich Neureuther). *La sierpe del Nilo* (TVE 1977, de Cayetano Luca de Tena) pertenecía a la serie *Mujeres insólitas* y trataba de presentar de forma desenfadada los rasgos biográficos y de carácter de algunas mujeres de fama universal. La añoranza egipcia alcanzó también la serie *La isla de la Fantasía*, donde sus protagonistas consiguieron realizar sus ensoñaciones entre 1978 y 1985. Por su parte, *Iskandariya Kaman wa Kaman* (Egipto, 1990) es la última parte de la *Trilogía de Alejandría* de Youssef Chahine, que repasa momentos más o menos veraces de la vida de su autor, que remata la trama con la fascinación del protagonista por una joven actriz, en cuyo honor produce una versión cinematográfica de *Cleopatra*. Para compensar sus escauceos con el cine subido de tono, Cleopatra también ha inspirado programas infantiles como *El tío Jack y la momia de Cleopatra* (GB, 1993, dirigida por Jeremy Swan para la BBC), un entretenido cuento de misterio a la medida de su audiencia, que formaba parte de una serie de seis capítulos sobre las aventuras de un paternal arqueólogo. Una serie de prestigio como *Xena* (1995-2001, USA/Nueva Zelanda) envió al Egipto romano a su heroína, que recorre el mundo para enfrentarse a las fuerzas del mal (¡!). Fue en el capítulo llamado *Antonio y Cleopatra* o *Amor y muerte en Alejandría* (2000, episodio 108 y 18 de la quinta temporada). La trama imagina una muerte de la reina y su sustitución por la protagonista de la saga para investigar la identidad del criminal desde los brazos de Marco Antonio. *Los diarios reales: Cleopatra, la hija del Nilo* (USA, 2000), según la filosofía blandamente feminista de la serie, la presenta como una joven preocupada por restaurar la grandeza de su dinastía y se refiere a la poco tratada anécdota de su primer viaje a Roma, acompañando a su padre. Por lo contrario, *Mothakerat Morahkah* (Egipto, 2001, de Inas Al Degheidy) resultó una propuesta arriesgada y subida de tono: la historia de una muchacha que se sueña Cleopatra en relación con Antonio, aunque debe afrontar el divorcio de sus padres y una sociedad ultraconservadora, que no acepta

su independencia, pero busca su corrupción. Bien lejos de allí, en Canadá, otra joven, llamada Claudia, la actriz Tia Carrere, dice haber conocido a Cleopatra en una vida anterior. O así se cuenta en *Un pasado remoto* (Canadá TV, 2001, *Cazador de vestigios*, dirigida por Paolo Barzman), una serie de TV, en torno a fabulosos tesoros de la antigüedad. En *Astérix y Cleopatra* (2002, de Alain Chabat), Astérix (Christian Clavier) y Obélix (Gerard Depardieu) ayudan a Cleopatra (Monica Bellucci) y a su arquitecto a terminar un palacio. La cinta forma parte de una trilogía, hasta el momento, de versiones realistas de los populares *comic* de Goscinny y Uderzo. Por cierto que un dibujo animado de 1968 formaba ya parte de la colección de dibujos animados sobre el pequeño héroe galo y su aldea.

## 5. El *peplum*

Cuando Pietro Francisci formuló de una forma no muy lejana a lo que sería el *spaguetti western* para el cine del oeste, en un éxito próximo a la epopeya (*Hércules*, 1957), abrió camino a relatos menores más próximos al cuento que a la epopeya. Al respecto, *Las legiones de Cleopatra* (1960, de Vittorio Cottafavi), con Linda Cristal, es una obra modélica, un *peplum* la llamarían a mediados de los sesenta, que suple la falta de medios con imaginación y modestia; un producto menospreciado por la simplicidad con que se narraba, desde un punto de vista popular, fantasioso y descarado. Pretendió Cottafavi mostrar una Cleopatra, casquivana ella, pero una mujer moderna e independiente. Por otra parte, se adaptó con ingenio a las limitaciones de producción hasta el punto de usar los colores de las capas -hizo pintar igual los escudos- de las legiones, para simbolizar los bandos, cuando en realidad se trataba de aprovechar un excedente de telas de que se disponía en atrezzo. *Una reina para el César* (1962, de Piero Pierotti) con Pascale Petit y Gordon Scott, el actor que por aquellas épocas representaba la imagen de Maciste, en el papel de César, relataba a modo de aventura, las rencillas entre Ptolomeo y su hermana, a partir de 46 a.C., y el acercamiento de esta a Pompeyo, por más que su asesinato por parte de las tropas del jovencísimo faraón la convertían en rehén y luego tráfuga gracias a la ayuda de un soldado de su guardia. El final de su aventura en presencia de Julio César daba lugar a un cambio de fortuna que la convertiría en reina de Egipto y quién sabe de cuantos lugares más. Una larga tradición del cine de aventuras, que enlaza con la novela romántica, confiere a los héroes la bendición de tener hijos que prolonguen su fama y su virtud al paso del tiempo. El malhadado Cesarión tuvo, pues, su oportunidad en un *peplum*

decadente en *El hijo de Cleopatra* (1964, de Ferdinando Baldi), donde se cuenta una historia apócrifa válida, si más no, para organizar unas cuantas cabalgadas y algún que otro *munus* de bajo presupuesto.

## 6. La *Cleopatra* de Manckiewicz

*Cleopatra* (1963), de J.L. Manckiewicz sufrió todas las jargarretas de la mala suerte, pero fue una gran película. La cinta, que causó la ruina de la Fox por su monstruoso presupuesto, dilató su rodaje por problemas de distintos tipos, y acabó malográndose para el público a que estaba destinada. Hacia 1951, la película iba a ser una producción holgada de presupuesto, dos millones de dólares de la época, pero Liz Taylor pidió uno y el diez por ciento de los beneficios. La ambición infectó el proyecto. Se construyeron en Hollywood una réplica de la ciudad de Alejandría y unos templos en Roma. Luego, una réplica de la Roma de César en los estudios Pinewood de Londres. Comenzó el rodaje el veterano Ruben Mamoulian y lo abandonó con pocos minutos rodados, cuando Liz Taylor cayó enferma. Manckiewicz se hizo cargo del proyecto en marzo de 1961. La Taylor cayó de nuevo enferma, esta vez de gravedad. Se decide entonces volver a Hollywood y se comienzan nuevos decorados, que se dejan de nuevo para construir más y seguir en Roma. Después del verano, se había escrito un nuevo guión y los intérpretes de César y de Antonio habían cambiado. En vez de Peter Finch, Rex Harrison; y, por Stephen Boyd, Richard Burton. En septiembre se empieza desde cero y, a primeros de año, apenas se ha acabado la primera parte. A finales del 61, Manckiewicz cree haber acabado el rodaje. Pero no. El nuevo director de la Fox, Darryl F. Zanuck se hace cargo del montaje y le despide. Meses después se declara incapaz de acabar con lo que hay rodado y se acude a Manckiewicz de nuevo. Durante el primer trimestre de 1963 se ruedan nuevas escenas. Acabada por fin, con un presupuesto veinte veces mayor de lo previsto, se conocen al menos tres versiones diferentes, de las que se supone que la última estrenada y distribuida en video pudiera ser la más aproximada a lo que Manckiewicz hubiera querido filmar. Lo que queda es excelente, aunque fuera de los gustos habituales del público. No obstante, las revisiones son cada vez mejor aceptadas. En sus antípodas, un arriesgado ejercicio de neoclasicismo cinematográfico fue *Antonio y Cleopatra* (1971) de Charlton Heston. Ya se ha comentado en otro capítulo. Rodada más de un lustro después de que hubiera desaparecido el neomitológico, el *peplum*, era no obstante pobre para ser una superproducción. Versionaba a Shakespeare, pero Heston no era inglés, algo imperdonable por más

que fuera un notable actor de poderosa voz, y seguía el modelo de Samuel Bronston, cuando ya había caído el imperio romano. Quedaba, y no es poco, la interpretación de Hildegard Neil, una Cleopatra madura y poderosa, amante tierna, que no desmerece, muy al contrario, de las imágenes sensuales de la Colbert o la Taylor.

## 7. Una vida de cine

Cleopatra, última reina de Egipto, recuperó sus derechos al trono merced a la ayuda de César, que perseguía a Pompeyo desde Farsalia el año 48 a.C, se pasó un año para lograr la estabilidad, y pagó el altísimo daño colateral del incendio de la biblioteca de Alejandría. Ella se sintió atraída por el maduro garante de sus derechos de sucesión o le pareció un buen partido y se unió temporalmente a él. Le dio un hijo y le acompañó a Roma, de donde huyó a la muerte del dictador<sup>12</sup>. Recibió luego la visita agresiva de Marco Antonio que pretendía someterla a juicio. Le dio una respuesta arrogante y femenina, pero se enamoró de él. El romano la traicionó hacia el año 40, al volver a Roma y casarse con Octavia, hermana de su colega de triunvirato. Ella soportó el abandono con dignidad. Él no pudo resistir la separación y regresó a Alejandría. Marco Antonio repudió a Octavia el año 32, cuando el triunvirato había caducado. Octavio aprovechó la excusa política para declararles la guerra y fue el principio del fin. Marco Antonio se hizo llevar moribundo a su presencia, en la versión de Mankiewicz. En la de De Mille, era ella quien se acercaba para morir a su lado. Cleopatra también se suicida, mediante la picadura de un áspid. Convirtió así su propia muerte en un manifiesto universal por el erotismo. Cuando César la conoció era una muchacha atractiva en su inocencia. Lo muestra la versión británica de 1945. Las fuentes históricas la presumen algo mayor. Algunas tradiciones romanas la describían como de cabello rubio, era de la estirpe de Alejandro, pero el cine la hizo definitivamente morena desde la interpretación de Theda Bara. La piel y el cabello de color oscuro que el cine le atribuye siempre, no se refleja más que en las fuentes que hablan de ella despectivamente (Propercio, por ejemplo). Se la recuerda no muy alta, con el cabello en melena moderada, ojos de mirada provocativa y a la vez tierna. Figura bien torneada. Fue morbosa, según Theda Bara (*Cleopatra*, Gordon

---

<sup>12</sup>Las *Cleopatras* la sitúan en Roma el día de los idus de marzo. Las versiones de *Julio César* se refieren a este asunto.



Edwards, 1917); definitivamente erótica, como Claudette Colbert (1934); llena de atractiva ingenuidad, merced a Vivien Leigh (1945); de rotunda hermosura y mirada enigmática, como Liz Taylor (1963); sugestiva en su madurez, como Hildegard Neil (1972). Algún *peplum* le atribuyó estilo afrancesado como Pascale Petit (*Una reina para el César*, 1962, de Piero Pierotti) o formas decididamente mediterráneas como Linda cristal (*Las legiones de Cleopatra*, de Cottafavi), una Cleopatra que se pasea de incógnito en ausencia de Antonio y con un aire de naturalidad, que la aproxima más a una versión adulta de Vivien Leigh, que a la atormentada Liz Taylor. En manos de la parodia, había llegado lucir las curvas de una jovencísima Sofía Loren en *Dos noches con Cleopatra* (1953, de Mario Mattoli). Incluso un dibujo animado, *Asterix y Cleopatra*, recordaba que ella tuvo la nariz más famosa de la historia. La iconografía de Cleopatra, a pesar de todo, es la única que puede ser reconocida en cualquier fotograma de cualquier película. Hasta ese punto se ha identificado la huella del modelo arqueológico y el fílmico. Su paso por televisión no ha dejado apenas huella. En la pantalla no se suele aludir a que Cleopatra intentara seducir también a Augusto. La tradición cinematográfica transmite una fidelidad póstuma a Marco Antonio y la entrevista con Octavio se interpreta como un último y bien distante acto de estado. También recoge el cine un homenaje de Octavio a los amantes, al permitir que les entierren juntos. Es el final de la tradición cinematográfica. Si es cierto que Octavio hizo matar a Cesarión e hizo desaparecer a los hijos mayores de Antonio, los que había tenido con Fulvia, el cine lo obvia pudorosamente. Tampoco alude a los dos hijos que ella tuvo con Antonio, por más que Augusto los despreció venturosamente, tal vez por no ver en ellos peligro político. Cuando la historia es demasiado dura, el cine no la aborda. No es que no quepa algo así en una desgarrada tragedia. Pero los elementos épicos se imponen en este género. En Shakespeare, *Antonio y Cleopatra* es una tragedia. En el cine es un relato épico. Si Octavio incorporó Egipto como una provincia y él mismo se proclamó rey de Egipto, todo eso es ya letra impresa.

## 8. Cleopatra y Helena

Hay una interesante faceta de la reina del Nilo, que tal vez es eminentemente cinematográfica. Me refiero a la importancia que se da a la entrada de Cleopatra en Roma con honores de triunfo -lo he citado en otros lugares de este libro- pero hay algo más. Se trata de la leyenda de la seducción de un pueblo por una extranjera. Algo que remite irremediabilmente al personaje de Helena de Troya. Al revés que en la

*Ilíada*, es el caudillo el adúltero y eso condiciona otra inversión de papeles, el de los cónyuges. En las, pocas, versiones de la *Ilíada* cinematográfica, Menelao sufre las iras de los guionistas para justificar el adulterio, que las plateas son más pudibundas que los lectores de la epopeya homérica, donde el espartano es un héroe más a la defensa de su honor. Simétricamente, Calpurnia, esposa de César y Octavia, esposa de Antonio y hermana de Octavio, deberán aparecer como inmerecedoras de los caudillos por cualquier motivo físico o ético. Son servidumbres a la moral burguesa que exige que alguna fuerza superior justifique los adulterios. Ello no obsta para que Cleopatra, más que Helena de Troya, vaya adoptando ciertos tonos de *mantis religiosa*, como concesión al ingrediente erótico. En cualquier caso, todas las versiones cinematográficas presentan el nivel intelectual y la capacidad política de Cleopatra a la altura de César, por encima de Antonio y a años luz de los personajes femeninos de su época. Y el conjunto del anecdotario de unas y otras cintas reconstruye una leyenda erudita, que divulga una serie de tópicos, que ya se formulaban en las versiones mudas, nuevo canal para la tradición.

## 9. Los tópicos de la epopeya cinematográfica

La epopeya egipcio-romana consta de dos tragedias. En la primera, César ha conquistado Egipto. Conoce a Cleopatra y sucumbe a los encantos de la egipcia. Se hacen amantes. César se la lleva a Roma. Los hechos reales se han tomado de historias generales y de las tragedias de Shakespeare *Julio César* y *Marco Antonio y Cleopatra*, que justifican las dos partes habituales de la epopeya. Es frecuente ver en los títulos de crédito algunas referencias a Plutarco, mientras que la larguísima versión de Manckievicz se basaba en una novela histórica<sup>13</sup>. El aspecto físico de Cleopatra presenta dos facetas. Una, la Cleopatra joven amante de César y que corresponde a los rostros de Theda Bara, Claudette Colbert, Vivien Leigh, Pascale Petit e incluso Elizabeth Taylor; otra la mujer madura que conquista a Antonio y tiene el aspecto sobre todo de Perla Cristal o Hildegard Neil, pero que también es encarnada por Theda Bara, Claudette Colbert y Elizabeth Taylor en la segunda mitad de los films correspondientes. Estas actrices<sup>14</sup> han ido prestando rasgos al arquetipo de Cleopatra, que en esta primera parte se

---

<sup>13</sup> C.M. FRANZERO, *The life and time of Cleopatra*.

<sup>14</sup> Leo, en estos, días (mayo 2011) que Angelina Jolie será la siguiente actriz en ofrecer sus rasgos a la reina de Egipto.

presenta como la mujer objeto, premio al vencedor: el reposo del guerrero, según la ironía de Bernard Shaw.

**9. 1.** El triunfo tributado a César en Roma se convierte en vehículo de exhibición para Cleopatra. Cuando en el senado asesinan a César, Cleopatra regresa a Egipto. Los dos años que pasó Cleopatra en Roma entre 46 y 44 a C. quedan reducidos, casi siempre a unas secuencias sobre el triunfo, un *munus* de magnificencias donde el mal gusto y las ostentaciones casi esperpénticas de sus realizadores alcanza el apogeo. Inmediatamente se incluye un resumen adaptación del *Julio César* de Shakespeare, centrando el interés en el asesinato del político. Las referencias a Cesarión son a veces vagas -no en Manckiewicz- aún así valen para que pase a formar parte de la galería de temas del neomitologismo de los sesenta. Los capítulos romanos de la vida de Cleopatra son, pues, francamente menores para ella, sólo interesa el *munus*, y lo que pasa en Roma, sólo interesa cuando, formado el segundo triunvirato, se inicie la segunda tragedia. Este apartado que podría tener concomitancias con el margen de lo socio-político acostumbra a evitarlo y la formación del segundo triunvirato parece no tener más consecuencias en el mundo que un cambio de amante para la reina. Lo importante es que Cleopatra ha adoptado una nueva faceta: la mujer exótica que fascina a un pueblo y le causa temor.

**9. 2.** Antonio va a Egipto y sucumbe también a los cada vez más estudiados encantos de la reina. La segunda parte de la historia de Cleopatra es siempre el *Marco Antonio y Cleopatra* de Shakespeare. La fidelidad al texto varía de la nulidad absoluta -versión de C.B. de Mille de 1934- a una importante aproximación en 1971. También aquí se esquivan generalmente las concomitancias con lo político enfrentando a Octavio y Antonio por motivos personales que tienden a recalcar la simbología erótica de Cleopatra. Octavia, esposa de Antonio y hermana de Octavio, deberá aparecer inmerecedora del triunviro por cualquier motivo físico o moral, como habíale sucedido antes a Calpurnia. Son servidumbres a la moral burguesa que exige -decía- que alguna fuerza superior justifique los adulterios. Cleopatra va adoptando su nueva personalidad de devoradora del macho que aportará las necesarias gotas de morbosidad al arquetipo erótico. En cualquier caso, todas las versiones le atribuyen buen pulso político hasta el final, y una humanización progresiva, que culmina en el suicidio y la arrogancia frente a Octavio.

**9. 3.** Octavio se enfrenta a Antonio y lo derrota. Cleopatra huye, Antonio se suicida y también ella. La culminación de la tragedia se deja

preceder por el *munus* bélico. La batalla de Acció se presenta como la más espectacular de las naumaquias que ninguna versión rechaza. La muerte, el *thanatos* pasa a acompañar al *eros* reinante hasta el momento para que la tragedia se consuma con el suicidio de los amantes tras la derrota de Antonio. *Eros* y *Thanatos* quedan pues como fundamento de la leyenda cinematográfica de Cleopatra, que presenta semejanzas estructurales con la de Helena.

**9.4.** En efecto: si Paris se lleva a Helena a Troya, César se lleva a Cleopatra a Roma; si Troya se fascina con Helena, Roma se fascina con Cleopatra; si Helena causa la destrucción de Paris y de Troya, Cleopatra causa la destrucción de Antonio y cambia el destino de la república. Cleopatra, en definitiva, nace para el cine como mito erótico y a ello tiende en su época silente. Es la Cleopatra seductora y morbosa. La voz le confiere inteligencia, ironía y capacidad política. Así alcanza su apogeo bajo la imagen y la voz de la Taylor, y su madurez bajo la expresión contenida de la Neil. Y el erotismo y la seducción, que tienden a voracidad sexual, adopta las formas de Popeas o Mesalinas.

## **10. Mesalina y compañía**

Hay otras Cleopatras, pero todas quieren parecersele. Su imagen fílmica, el peinado, la indumentaria, el maquillaje, las joyas, los escotes, y ciertas iconografías como los baños en leche, los felinos en su entorno, todo ello influye sobre una nada desdeñable pléyade que va de la Popea de *El signo de la cruz* (1932, de C.B. de Mille), a la Honoria de *Atila, hombre o demonio* (1954), de Pietro Francisci. Y Mesalina, en cuya piel quisieron destacar actrices de belleza fascinante como Ivonne Sanson, en *Nerón y Mesalina* (1949, de Primo Zeglio), o María Félix en *Mesalina, Mesalina* (1951, de Carmine Gallone). De hecho, ya se había intentado explotar dramáticamente la figura de *Mesalina* en 1910 -la Gasperini y la Napierkowska- y, en 1918 a la sombra de la *Cleopatra* de Gordon Edwards -la de la morbosa Theda Bara- en *La mujer de Claudio* con la exuberante Pina Menichelli en el papel. Como en el caso de Augusto, el mejor estudio de Mesalina se halla en la serie de TV, *Yo, Claudio*. Otras ilustres romanas aspiraron también a la inmortalidad cinematográfica. Algunas pasan desapercibidas en las páginas de una enciclopedia, como Pulqueria, esposa de Marciano, antagonista de *Atila, rey de los Hunos* (1954, de Douglas Sirk). Otras de personalidad muy atractiva para la novela histórica, como Teodora, que protagonizaba una pedante versión

(1912) de la novela de Victorien Sardou, dirigida por Henri Pouctal y también *Teodora, emperatriz de Bizancio* (1954, del director de *Espartaco*, Ricardo Freda), con la reina del *peplum* (*avant la lettre*) Gianna Maria Canale.

## 11. La TV

*Cleopatra* (USA, 1999, de Franc Roddam) es la más reciente aproximación monográfica a la egipcia que conozco, con Timothy Dalton en el papel de César, Leonor Varela, una discreta actriz chilena, en el de Cleopatra, y Billy Zane, en el de Antonio. Sigue a modo de biografía a una muchacha de diecisiete años que disputa el trono a sus hermanos y, con ayuda de Roma, lo consigue y lo mantiene durante veintidós años. Con Roma, conquista a su primer dirigente, le retiene mientras puede, le da un hijo, y le sigue, por fin, con la esperanza de que acabará siendo emperador del Mediterráneo, con ella a su lado. Una conspiración acaba con César y sus ilusiones de poder. Destrozada íntimamente, se retira a defender su trono en Egipto. Por ambición, se fija en Marco Antonio, le seduce y le domina, pese a los altibajos en su relación y las zancadillas de Octavio. Roma, su senado, Octavio, ven en la pareja el resurgir del peligro que controlaron pocos años antes. Octavio declara la guerra y vence. Ella estudia la situación y no ve garantías en renunciar a sus sentimientos. Es así que decide morir en los brazos de Antonio, y acompañarle así para siempre en la inmortalidad de la leyenda. Inspirada en la leyenda cinematográfica, esta versión sigue la novela *Memorias de Cleopatra* de Margaret George, incluso en sus ramalazos románticos, que permiten, no obstante, una reina sensual y ambiciosa, fiel a la tradición. Ocupa, por fin, un discreto lugar en epopeya cesariana *Julio César* (2002, de Uli Edel). En la serie *Roma* (2005-2007, de varios directores), Lyndsey Marshal, otra correcta actriz, que tampoco trasciende, protagoniza cinco de los episodios, uno de la primera temporada y cuatro de la segunda. En su primera aparición, se rompe la imagen tradicional presentando una Cleopatra decididamente orgiástica y entregada al hedonismo más destructivo. Parece responder, por una vez, a que se trata del punto de vista de Octavio o de Cicerón, de Propercio u Horacio. Incluso se da pábulo a la idea de que alguno de los soldados que a diario pasan por su alcoba pudieran ser el padre de Cesarión. El resto de la historia se sigue aproximadamente, sin dar apenas relevancia a su presencia en Roma, hasta el final de la tragedia, cuando se recupera por un momento a la Cleopatra política, que prueba sus posibilidades de influir sobre César. Queda claro que sólo como trofeo

de guerra le queda sitio en el carro del vencedor y asume su destino, sin más insistencia que intentar salvar la vida a Cesarión y a los gemelos que ha tenido con Marco Antonio.

**12. En *Ágora*** (2009, de Alejandro Amenábar) se relata una novelización de los hechos que condujeron a la muerte de Hipatia de Alejandría en 415 PC. Para lograr una tensión dramática adecuada, Amenábar asume sin ambages la polémica responsabilidad de Cirilo y sus seguidores en los disturbios, atribuye a la filósofa y científica algún mérito excesivo, y no es que tuviera pocos, y le concede una mesiánica juventud para enaltecer a una heroína que probablemente muriera en la sesentena. Rodada en Malta, donde también lo fue *Gladiator*, los magníficos decorados resultan más cinematográficos que fieles al helenismo que la ptolomeica ciudad debía mantener en aquella época. Licencias estéticas todas ellas sin duda normales en el género, para una gran película. El resultado es una epopeya greco-egipcio-romana que merece considerarse entre las fundamentales del género, con aspectos ciertamente originales en su enfoque del espectáculo. Pero sobre todo es la primera vez que una producción de estas características se juega su rendimiento económico para defender un punto de vista más antivaticano<sup>15</sup> que anticristiano. Es algo así como la otra cara del espejo del *Quo Vadis?* (2001) de J. Kavalerovicz: refleja la osadía fresca de un joven brillante frente a la decadencia de un maestro que empezó irguiendo la cerviz frente a la clase sacerdotal egipcia, para acabar inclinándola ante la iglesia polaca. *Agora* impresiona con la visión de una fabulosa Alejandría, bien digna de la nostalgia de los espectadores y amedrenta ante la capacidad de manipulación que ostentan los fanáticos de cualquier especie sobre las masas. Y logra una empatía que roza lo naïf cada vez que Hipatia desarrolla sus fantásticas clases. La trama trágica, sin embargo, no alcanza la tensión que se pretende por falta de fuerza en los caracteres secundarios<sup>16</sup>, y diríase que no se consigue acortar distancias entre la pantalla y la platea. Lástima, porque podría haber sido una obra maestra.

---

<sup>15</sup> E irritar a sus portavoces como ya había sucedido con *Mar adentro* (2004) por su defensa de la eutanasia.

<sup>16</sup> La actriz Raquel Weisz hace lo que puede, pero los secundarios no están a la altura de su responsabilidad en la trama. Puede que falle toda la cadena: el guión, los actores y la dirección de actores.

## Capítulo 5

### Épica romana: 4. La épica cristiana: *Fabiola*, *Quo Vadis?* *Los últimos días de Pompeya*. *Ben-Hur*.

Donde se trata de describir algunos aspectos de la nada desdeñable filmografía que relata la presencia y expansión del cristianismo en el Imperio Romano. Cómo las películas inspiradas sobre todo en las novelas que nacen en torno al florecimiento de la arqueología, oscilan entre la piedad religiosa cristiana y la interpretación política. Y forman ciclos épicos específicos dentro del amplio espectro filmográfico que expande una tradición clásica propia del siglo XX. Y, por fin, cómo resurgió en forma de series televisivas en los ochenta y, tras la versión polaca de *Quo Vadis?* en 2001, parece haber dejado paso de nuevo a las epopeyas políticas en los albores del tercer milenio.

#### 1. Romanos y cristianos

Las películas que tratan sobre las crisis de poder en Roma y sus relaciones con el cristianismo son reconocibles como una variable del género épico, donde los cristianos son un pueblo, dentro del pueblo, dispuestos a extender su pensamiento, a ocupar la administración política y a sustituir las costumbres, mediante la aventura de un héroe y su trayectoria: Marco Vinicio de *Quo Vadis?* o la joven Fabiola en las obras del mismo título son romanos paganos que devendrán romanos cristianos. Ben-Hur, por su parte, es el judío, que alcanzará la identidad romana universal a través de la nueva religión. Y así tantos otros. La epopeya cristiana no deja de ser política. Roma es siempre una nación en crisis que debe sacrificar las relaciones de unos personajes para restablecer el orden. Es la razón superior por cuya causa los gobernantes no pueden tener debilidades. Un estado cuyo poder debe garantizarse, un territorio cuyos límites deben siempre crecer. La historia de un caudillo ejemplifica la historia de una Roma determinada. En cualquier caso, es una alegoría de cualquier momento en cualquier época, como lo es siempre la épica clásica<sup>1</sup>. Para la épica cristiana, Roma es una civilización en

---

<sup>1</sup> Es uno de los valores más interesantes de la epopeya de romanos. Cualquier generación lee allí su situación contemporánea. El ejemplo más reciente es el *Quo vadis?* de Kavalericz, un homenaje al papel del cristianismo en la

decadencia. Y los romanos, un pueblo insensible a la justicia y a la piedad, que ve en los cristianos un peligro para su equilibrio social y aspira, en su agresiva lógica, a exterminarlos. En el género, sectores de la población, como los intelectuales o los políticos de la oposición, están llamados a fascinarse ante el ejemplo de la nueva religiosidad. Ha de haber una crisis. Y del arrepentimiento surgirá una nueva Roma. Cristiana, por supuesto. Esta dialéctica proselitista, que se había transmitido como elemento de doctrina durante casi dos milenios y aumentó enormemente su popularidad con las novelas históricas postrománticas, alcanzó su mayor difusión mediante una tradición cinematográfica, que se inicia en las primeras cintas de argumento y se retroalimenta durante más de cincuenta años hasta decaer en los años mil novecientos sesenta y resurgir en series de TV en los ochenta. Esta visión del cristianismo en Roma es prácticamente la única que transmiten las fuentes cinematográficas<sup>2</sup>: la Roma de las diez persecuciones entre la muerte de Cristo y el edicto de Milán (313), al servicio de la propaganda vaticana. No se da espacio alguno a lo discutible de algunas fuentes, ni siquiera a que las razones de la hostilidad gubernamental hacia judíos y cristianos tuvieran raíces políticas, ni a que las proscripciones religiosas afectaran a todos los cultos místicos, lo que hoy llamaríamos *sectas*, como, pongamos por caso, los ritos dionisiacos<sup>3</sup>. Lo cierto es que, merced a las novelas históricas de mayor difusión, se achaca a la conciencia relajada del paganismo la decadencia del imperio romano, por más que ese larguísimo proceso se agudizó ya en época cristiana. Aunque no toda la novela histórica es tan definitiva en su procristianismo, como los cuatro fundamentos de la epopeya cristiana en el cine<sup>4</sup>. La variante de épica romana, que venimos

---

democratización de Polonia.

<sup>2</sup> *La vida de Brian*, de Terry Jones/ Monty Phyton (1979) aporta una brillante crítica, de guión original, en tono sarcástico a la figura de los mesías. *Androcles y el león* (ca.1946), según G. Bernard Shaw, ironiza lúcidamente sobre aspectos del martirio y de las leyendas piadosas.

<sup>3</sup> Cf. *SC de Bachanalibus* (ca.168 a.C).

<sup>4</sup> Flaubert en *Salambó*, por ejemplo, adopta un tono decididamente nostálgico o Anatole France, en *Thaïs*, dibuja el cristianismo como una no tan recomendable filosofía oriental. Las formas diferentes de ver Roma y el cristianismo están recopiladas con suma claridad en la obra de Montero Cartelle y M<sup>a</sup>Cruz Ingelmo (1994) *De Virgilio a Humberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. Carlos García Gual (1995), en *La antigüedad novelada*, incide brillantemente en la relación entre los argumentos y las personalidades de los autores y aporta muy



llamando *épica cristiana*, está constituida por obras mayores, como *Fabiola* (1949) de A. Blasetti) o menores, como *La rebelión de los esclavos* (1961) de Nunzio Malasomma, sobre parecido hilo argumental. Así mismo, se diversifica en cuatro ciclos inspirados en las novelas históricas: *Quo Vadis?*, *Los últimos días de Pompeya*, *Fabiola*, *Ben-Hur*. Las dos primeras se han convertido en películas con cierta frecuencia, además de originar sendas series de TV, de interés destacable. *Fabiola* se ha visto al menos cuatro veces en pantalla. *Ben-Hur* ha inspirado tres películas (1907, 1924, 1959), las dos últimas, obras maestras de la épica romana mayor, y de la épica cinematográfica en general. Las versiones de *Quo Vadis?* se inspiran más o menos libremente en la obra de Sienckiewicz. Otros títulos, también basados en novelas históricas, siguen alguno de los modelos, sobre todo de *Quo Vadis?*, como *El signo de la cruz* (1932, de De Mille).

## 2. Los munera.

La épica cristiana presenta unos tópicos constantes en el desarrollo de sus episodios. Primero, una Roma espléndida y lujosa, agradable y despreocupada. La arquitectura colosal, la presentación de las ciudades o de la forma de vivir son los *munera*, que corresponden al primer acto fílmico. Luego, se usan como puntos de inflexión las crisis de conciencia de los protagonistas romanos en contacto con los cristianos, que aspiran a extender su forma de ver la vida. Aquí, el *munus* se basa en las actividades cristianas en contraste con las costumbres romanas: las fiestas especialmente las fiestas más o menos orgiásticas. En la segunda parte los cristianos caen en desgracia mediante una falsa culpabilidad en delitos ciudadanos (asesinatos, conspiraciones, el famoso incendio). La reacción de los romanos es sangrienta y se establece una relación sdomasquista entre unos y otros, que conforma los nuevos y más específicos espectáculos: las torturas y el sacrificio de los mártires, profusos entre la segunda y la tercera parte. Los arquetipos son el martirio de Sebastián en el ciclo de *Fabiola*, y las escenas de cristianos expuestos a leones, en todo el género, tan popular que en algunos círculos de producción anglosajones recibió el hegeliano nombre de *christians-to-the-lions*, según la fórmula de Ivan Butler (1969:

---

interesantes datos sobre las fuentes y la influencia contemporánea y posterior de esas obras.

*passim*). El público disfruta también de escenas de calabozo sombrío, cadenas, potros y hierros candentes, como en *Demetrius y los gladiadores* (1954) de Delmer Daves o *Constantino el Grande* de Lionello de Felice (1960). El paso entre la segunda parte y la tercera se da mediante algún tipo de juicio o una simple condena por parte del tirano. A los *munera* de la tercera parte sucede un punto de inflexión final que aprovecha el valor espectacular de la retórica<sup>5</sup>. O un valeroso centurión, o un gladiador, pronuncian un discurso ante la multitud que se enfervoriza y causa la caída del tirano<sup>6</sup>. El alzamiento de la plebe y las escenas de revuelta en las gradas del anfiteatro se constituyen en el apoteosis final de la épica cristiana, todo un antecedente del cine político soviético. Y es que hasta Eisenstein reconocía haber visto el movimiento de masas al final del *Quo Vadis?* de Guazzoni (1912), antes de la Primera Guerra mundial, como referente para la escena de las escaleras de Odessa en *Acorazado Potemkin* (1924). Reducidos a su esquema mínimo, los ciclos de épica cristiana parecen albergar la idea de sus autores literarios de oponer paganismo a cristianismo, como injusticia a justicia; como tiranía de clase a burguesía liberal (mejor que comunismo<sup>7</sup> después de la II Guerra Mundial). En cualquier caso, la épica cristiana es hasta *Gladiator*<sup>8</sup> (2000, de Ridley Scott) la que mejor explota el anfiteatro y el circo, y es en este género donde el público espera ver los más brillantes espectáculos (el triunfo), las más horrendas catástrofes (incendios, torturas), las más emocionantes carreras, las más sangrientas *uenationes*, los discursos más arrebatadores: bastan unos cuantos segundos de exhortación para que la plebe se rebele contra el tirano.

### 3. *Fabiola*

Nicholas Wiseman, de padres y nacionalidad británicos, nació en España el 2 de Febrero de 1802 y fue hombre cultivado. Cursó la carrera religiosa, llegó a cardenal y se distinguió por su erudición en

---

<sup>5</sup> Me he ocupado de la retórica en *Euphrosyne* XXX 2002 (:167-179), “Sobre la tradición cinematográfica de la retórica y poética clásicas: los discursos como punto de inflexión en las películas”.

<sup>6</sup> Fundamentalmente en las versiones de *Fabiola* y en *Quo Vadis?*.

<sup>7</sup> La figura de Espartaco se erige en símbolo del comunismo, en un sentido amplio que complace a un amplio espectro ideológico.

<sup>8</sup> Los guionistas de *Gladiator* se las arreglan para sustituir el cristianismo por una vaga filosofía panteísta, que justifica el masoquismo del protagonista.

ciencias y en arqueología. Publicó *Fabiola, la iglesia de las catacumbas*, su única novela, en 1854, bien cuidada en sus detalles arqueológicos, sensiblera y folletinesca. Pudo documentarse en el Vaticano durante su larga estancia (1825-1840) en la ciudad eterna. Por lo demás, la novela interesó a millares de lectores que en casi todos los idiomas han tenido ocasión de conocerla. Decididamente demagógica parece ser que se utilizó como medio de propaganda para la difusión del catolicismo en Inglaterra. Aparte del repertorio de mártires y martirios, auténtico tratado de iconografía que proporciona algunas ideas a los guionistas de películas, García Gual (1995: 147ss.) destaca los capítulos dedicados a las catacumbas y algunas descripciones arqueológicas como la cárcel Mamertina o la casa romana. Gracias a la *Fabiola* cinematográfica, en los años cincuenta, Constantino era una leyenda popular. Y, además, Sebastián y Tarsicio, un par de mártires paradigmáticos en las aulas de sotana. Destacan cuatro versiones que componen el ciclo: la primera en 1913, *El misterio de las catacumbas*, de Eugenio Perego; otra en 1916, *Fabiola*, de Enrico Guazoni; la tercera en 1948, *Fabiola*, de Alessandro Blasetti; la cuarta en 1961, *La rebelión de los esclavos*, de Nunzio Malasomma. Es un ciclo eminentemente italiano y supuso un nuevo tratamiento del tema cada vez que había nuevas formas de "imaginar". Las tres primeras se planearon en su época como obras mayores, incluyendo el intento de provocar catarsis místicas como la novela. La cuarta es una obra menor, albergada en la activísima corriente neomitologista<sup>9</sup>: un *peplum* genuino, sin más ambiciones que entretener.

**3. 1.** La versión de Blasetti, tras la II Guerra Mundial, alberga el arquetipo del ciclo. Tratados con minuciosidad, los entornos, especialmente los detalles, se convertían en la esencia del espectáculo. La primera parte se dedica a Roma. Se ilustran secuencias de su arquitectura y sus gentes. Se pasa a casa de Fabio, rico patricio muy estimado en Roma y de gran influencia política. Su hija Fabiola es una joven romana de singular belleza. La larga fiesta en casa de Fabio es la secuencia más importante de esta parte, precedida de un encuentro entre el gladiador protagonista y Fabiola. Fabio se manifiesta en favor de los cristianos y muere asesinado por un desconocido. Se acusa al gladiador y con él a los cristianos. La segunda parte de la película está destinada a descubrir las actividades

---

<sup>9</sup> Sólo *Ben-Hur* se libra, en rigor, de incursiones neomitologistas.

de los cristianos -una Roma *underground*- en las catacumbas. También plantea la cruel actitud del pueblo de Roma para con ellos y ofrece las primeras escenas de anfiteatro, las fieras y los gladiadores. Se ilustran los martirios de Tarsicio y Sebastián. El apogeo del cristianismo, tercera parte, comienza con el juicio por la muerte de Fabio. En él se demuestra la inocencia de los cristianos y la incomprensión de los magistrados de Roma. Injustamente declarados culpables se les lleva al anfiteatro. El gladiador salva de las fieras a los cristianos, causa admiración entre los espectadores y, justo entonces, se anuncia la llegada del esperado Constantino, bajo cuyo gobierno los cristianos, sin duda, ocuparán el lugar que merecen. Situada la acción en 312 d.C., *Fabiola* ignora la realidad de la época. Se habla de Roma y su grandeza y, a pesar de las alusiones a la decadencia, cuando Fabio promete pronta libertad a sus esclavos, no se manifiesta con claridad lo precario de esa grandeza. No se suele aclarar -es simplemente complicado para el estilo directo de la narración cinematográfica- que el Imperio Romano está dividido; que la lucha de Constantino y Majencio dura desde 306 d.C.; que desde el año anterior, 311 d.C. en que murió Galerio, Licinio su hijo y Maximino Dacia se disputan el Oriente. Es decir, sin datos falsos -sólo informando parcialmente- se convierte la crisis resuelta por Constantino en 324 d.C., que unificó el Imperio de nuevo, en una especie de lucha de religiones en que Majencio representa el mal -religión antigua- y Constantino el bien -cristianismo-. El hecho de que ninguno de los dos suela aparecer en la narración fílmica idealiza aún más la situación, constituyéndolos en símbolos. La victoria de Constantino sobre Majencio, 312 d.C., deviene resolutoria de la situación, como si Roma estuviera ya unida de nuevo y Constantino fuera a dejar paso a una Roma cristiana. El edicto no refleja exactamente esa idea, sino el reconocimiento del cristianismo como una religión más<sup>10</sup>. Pero la épica, también la cinematográfica, es un género maniqueo. Si la versión de Guazzoni no había superado aún la narrativa de los primitivos y la tendencia a presentar estampas comentadas, en la versión de 1948, se optaba por una naturalidad de tono *naïf*, frente a la ampulosidad de las obras mudas. Con esa

---

<sup>10</sup> *Vel in primis ordinanda esse credidimus, quibus diuinitates reuerentia continebantur, ut daremus et christianis et omnibus liberam potestatem sequendi religionem quam quisque uoluisset, quo quicquid est diuinitatis in sede caelesti, nobis atque omnibus qui sub potestate nostra sunt constituti, placatum ac propitium possit existere"* (LACTANCIO, De mortibus persecutorum, 48, 2)

premisa, se lograba un cierto acercamiento a la realidad a partir de la primera secuencia en el puerto "de un lugar de la Galia". Junto a una galera de transporte a vela, aunque dotada de algunos remos, unos marineros hablaban de la guerra, de sus familias y del trigo que llevaban a Roma, con la intención de aproximar al público. Era un buen ejercicio didáctico. De hecho era el mismo tono populista que se adjudicaba al pueblo de Roma en la mussoliniana *Escipión el Africano* (1937, de Gallone), sólo que los diálogos eran simplemente más probables -limada la desmesura de las loas a los caudillos- y no dejaban de notarse algunas influencias del neorrealismo contemporáneo, que el propio autor había presentido<sup>11</sup>. No obstante, se dejaba llevar por momentos de estética romántica. La sofisticada aparición de Fabiola -Michelle Morgan- en los jardines de la villa de su padre en Ostia la presentaba a la luz de la luna entre una serie de estatuas, tras las que quiere pasar desapercibida ante el intruso gladiador esclavo de Fabio. Fabiola aparecía como una divinidad y, al moverse, cobraba vida. Cierto es que Ava Gardner ya había pasado de estatua a ser humano en *Venus era mujer* (1948 de W.A. Seiter), pero la cita de Blasetti mejoraba la idea original, que por cierto ya había glosado Méliès al imaginar el mito de *Pígalión y Galatea*<sup>12</sup>. Por lo demás, la fiesta en casa de Fabio ocupa casi la duración total de esta parte, bastante lograda por cuanto aprovecha muy bien el decorado de interiores, profuso en detalles, que, si no eran auténticos, y puede que algunas piezas fueran prestadas por el museo Vaticano<sup>13</sup>, lo parecían. Dicen que la versión de 1916 ofrecía una fiesta deslumbrante, según la crítica, las mejores imágenes filmadas después de *Cabiria*. El asesinato de Fabio es el punto de inflexión que conduce a las persecuciones, como el de Apoécides en *Los últimos días de Pompeya*, o el incendio de Roma en *Quo Vadis?*.

**3. 2.** En la segunda parte de *Fabiola*, las catacumbas se presentan como un espectáculo atractivo. Es uno de los momentos en que la épica romana se pinta en claroscuro, mientras el personaje a cristianizar suele espiar a los cristianos y se siente sorprendido por sus ritos. Las versiones de *Fabiola* prestan especial afecto, se decía más arriba, a dos mártires: Sebastián y Tarsicio. Ambos pertenecen a

---

<sup>11</sup> Se reconoce como precursora del neorrealismo la cinta *1860*, de Blasetti, realizada en 1934.

<sup>12</sup> Todas ellas basándose en Ovidio *Met.* 10, 243ss.

<sup>13</sup> Cuya colaboración se agradece en los títulos de crédito de la película.

la más entrañable mitología cristiana tradicional. El primero es un centurión que muere asaeteado proporcionando un tema a la pintura barroca europea, cuya inspiración sugieren las escenas de la ejecución del soldado por su composición de figuras. Sebastián contando una parábola a sus ejecutores durante los preparativos para su muerte caracteriza el juego sadomasoquista a que tan afecta era la educación cristiana de la postguerra. El martirio de San Sebastián inspiró décadas después al británico Derek Jarman la película *Sebastiane* (1976), rodada íntegramente en latín coloquial<sup>14</sup>. Nada más alejado de *Fabiola* que el *Sebastiane* de Jarman, que pasa del hedonismo al sadomasoquismo en hora y media de proyección; y del cristianismo queda la sublimación mística de un homosexual Sebastián. No hay espectáculo arquitectónico, ni anfiteatro. Sólo una orgía, animada con danzas priapeas, que interpretaba el entonces famosos mimo británico Lindsay Kemp, y presidida por Diocleciano, de cuya corte y favor es expulsado Sebastián. El resto transcurre en escenarios naturales, en un "puesto fronterizo" que desnuda la acción, limitándola a las relaciones, tensiones, añoranzas de los soldados y a la persecución del mártir por parte de un oficial. El cristiano Sebastián no huye del asedio por horror al pecado contra natura, sino porque la privación contemplativa y el propio martirio llenan sus aspiraciones. Tarsicio, por su parte -volvemos a *Fabiola*-, muerto para proteger unas hostias de sus sádicos amigos romanos, propone el modelo infantil de fidelidad a su religión. La anécdota que relata el cardenal Wiseman se basa en el epígrafe que el Papa Dámaso hizo colocar en su sepulcro y que solía formar parte de las "historias ejemplares" transmitidas verbalmente en las escuelas religiosas hasta bien entrados los años mil novecientos cincuenta. En *Fabiola* este martirio toma visos quasiaccidentales.

**3. 3.** Las escenas de anfiteatro respetan en general los cánones: cristianos-a-los-leones y algunos combates de gladiadores. Lo original estriba en que el gladiador, después de dar muestras de su arrojo, se dirige al pueblo de Roma para exponer sus quejas. El gladiador/orador, que postulara Guazzoni en su revolucionario *Quo Vadis?* sirve de modelo al *Espartaco* (1952) de Ricardo Freda, se repite en *Demetrius y los gladiadores* (1953), de Delmer Daves, y pasa a las obras menores de los sesenta, como *El magnífico*

---

<sup>14</sup> En versión de J. Welch, según consta en los créditos. En 2004, *La pasión de Cristo* de Mel Gibson se presentó en latín y arameo.

*gladiador* (1964), de Alfonso Brescia; *El triunfo de los diez gladiadores* (1964), de Nick Nostro, y otras en que imperturbablemente el gladiador protagonista consigue con su perorata una revolución popular contra la tiranía. El orador, sea gladiador o un político, es un lugar común, que no se da en el ciclo de *Ben-Hur*. Los juicios serán también lugar común en dos ciclos: el de *Fabiola* y el de *Los últimos días de Pompeya*. *Fabiola* fue en su momento el ciclo más apreciado por los educadores cristianos, y especialmente la versión de Blasetti, por más que el exquisito erotismo de la *Fabiola* de la primera parte, la bellísima actriz Michelle Morgan, y sus insinuadas relaciones con el gladiador no fueran del agrado de los párrocos españoles de los años cincuenta.

#### 4. *Quo Vadis?*

Henryk Sienkiewicz, polaco, nacido en 1846 y muerto en 1916, ganador del premio Nobel en 1905, publicó *Quo Vadis?* en 1894 y alcanzó su mayor popularidad con esta novela, destinada a inspirar numerosas películas. Pero Nerón fue anterior a *Quo Vadis?* en la paleta de Alexandre Promio, un operador de los Lumière, que le representó envenenando esclavos en 1896; y se repitió la anécdota en una secuencia de *La civilización a través del tiempo* (1908, Méliès). Y tuvo vida propia, según Luigi Maggi en 1909<sup>15</sup> en *Nerone*, donde se omitía el tema cristiano y se relataba su amor por Popea, que conducía al asesinato trágico, a la rebelión popular y a la muerte del tirano, entre brillantes escenarios de Decoroso Bonifanti. La primera versión de *Quo Vadis* data de 1901, francesa, de L. Nonguet para la Pathé-Zecca, aunque ya existía una aproximación realizada en 1897 por Haggart, que desconozco<sup>16</sup>. Supongo que ambas serían apenas una serie de estampas ilustradoras. Sadoul (:45) le atribuye un *pollice verso*, que pudiera ser el primero en la historia del cine. La productora francesa repitió el argumento con mayor extensión y medios en 1910. Lo dirigió André Calmettes y se llamó *En tiempos de los primeros cristianos*.

---

<sup>15</sup> Sobre una tragedia de Arrigo Boito(1901).

<sup>16</sup> Me refiero a que no tengo más datos que su constancia en la lista de [www.IMDB.com](http://www.IMDB.com). Una buena mayoría del cine mudo y parte del sonoro sobre nitrato de plata están perdidos, sea por su inestabilidad química, sea por el poco interés en guardar originales que hubo en las primeras décadas tras la invención del cine.

**4. 1.** Pero el primer relato épico y organizado lo escribió y dirigió Enrico Guazzoni en 1912. Hizo construir enormes decorados inspirados en frescos, pinturas y restos arqueológicos que merecieron, según se dice, la aprobación de Rodin, y recurrió al *munus* para las escenas que acabarían siendo fundamentales: la carrera de carros -impuesta en el género desde el *Ben-Hur* de 1907-, 30 leones auténticos para las escenas de circo, el incendio de Roma e, incluso, algunos momentos de rodaje en exteriores. La espectacular revuelta de las masas -hasta 5000 extras se anunciaban- pasó a la historia del cine político. Prevalcieron dos personajes: Nerón, que ya aquí auxiliaba su miopía mirando a través de cristales preciosos y Ursus, aunque este último desapareció de la memoria tras el éxito del Maciste de Bartolomeo Pagano en *Cabiria*, que le había tomado presados algunos rasgos. Guazzoni escribió y diseñó la producción; contó con las más famosas estrellas de la época para recrear a Petronio (Gustavo Serena), Ligia (Gia Giunchi), Nerón (Carlo Cataneo), Marco Vinicio (Amleto Novelli) y Ursus (Bruto Castellani); y encuadró con una precisión y una profundidad de campo nunca logradas. Así, conversaciones en primer plano dejan ver la acción en plano profundo -Vinicio y Quilón espían a los cristianos, Ligia y Vinicio con la corte al fondo, una cortina que se descorre en palacio descubre el paisaje de la inmensa Roma- e inspiran probablemente la versión maestra de Mervin Le Roy.

**4. 2.** Arturo Ambrosio, Gabriel D'Annunzio hijo y Georges Jacobi, dirigieron una nueva versión en 1924, cuidadosamente elaborada y con un gran presupuesto. Ya entonces era casi habitual que los productores se arruinaran con épicas desmesuradas. Fue una obra interesante, aunque lenta y farragosa, que se resintió gravemente de las manipulaciones políticas del fascismo. En realidad, los ejecutivos de la U.C.I., acrónimo de *Unione Cinematografica Italiana*, habían comenzado a planificar la película en 1921, sin ocurrírseles el desastre que se les venía encima con la llegada al poder de Mussolini un año después<sup>17</sup>. El caso es que de pronto dejó de resultar políticamente correcto elevar a la pantalla la historia de un dictador sangriento que organiza masivamente el asesinato de sus oponentes. A Mussolini le gustaba más Escipión el Africano que Nerón, pero la maquinaria económica ya estaba en marcha, así que se recurrió a controlar la producción y sus contenidos. Se despolitizó a

---

<sup>17</sup> Los datos de esta versión y su anecdotario los tomo de Medved pp. 25ss.



los cristianos como oposición -era impensable la rebelión final según el modelo de Guazzoni- y se cargaron los tintes sobre los desequilibrios momentáneos de Nerón, sobre la religiosidad inocente de los cristianos, y sobre el buen natural romano, por más que equivocado en ocasiones. Incluso en los carteles, se insistía en que Nerón era un hombre justo, que había estado mal aconsejado y no había sido lo bastante riguroso en el ejercicio de su poder personal. El control de la película por parte del estado llegó a tal extremo que generó la absurda necesidad de la triple dirección. No fue buena idea: la película se encareció por los atrasos de producción y los accidentes. El ritmo narrativo, en resumen, resultaba poco menos que insoportable y los críticos calificaron las fiestas de Nerón como las orgías más aburridas jamás filmadas, pese al temible Nerón de Emil Jannings y a que Ursus estaba interpretado por el mismo Bruto Castellani que lo hizo en la versión anterior.

**4. 3.** Muy al contrario, al público le encantaron los baños en leche de burra de Popea en *El signo de la cruz* (1932), que fue producida y dirigida por Cecil B. de Mille y repuesta varias veces por su éxito popular. Era, como todo lo de De Mille, una opereta muy bien aderezada y francamente divertida, gracias a un delirante Nerón (Charles Laughton) y una Popea (Claudette Colbert) que se presentaba como alternativa a los ya famosos entonces perfiles de *femme fatale* de Helena, de Cleopatra y de Mesalina. Lo peor eran los pretenciosos diálogos cristianos, mediante los cuales De Mille competía en mensaje evangélico con los maestros italianos del cine mudo. Claro que se trataba de avalar éticamente las sugerencias eróticas<sup>18</sup>.

**4. 4.** M. Le Roy dirigió la versión maestra, en 1951, en los estudios italianos de Cinecittà y logró un magnífico ejercicio de aplicación de los cánones establecidos. Un excelente Petronio superaba en interés al personaje de Popea, aquí en papel menos importante. Su arquetipo cinematográfico le presentaba con rasgos elementales de humanista: moderaba los excesos de Nerón, aconsejaba con cierta prudencia a Marco Vinicio -aunque le arreglaba el camino más directo para su *affaire* con Ligia-, y liberaba

---

<sup>18</sup> No es concebible una escena como la de la víctima desnuda atada a un pilar y acechada por un gorila, equivalente al toro en *Quo vadis*, sin el prestigio de C.B. de Mille ante las iglesias cristianas y las ligas de moralidad. Cf. Lloyd (: 85).

a sus esclavos. En realidad el hilo argumental es simétrico al de *Fabiola* mediante la inversión de los sexos de la pareja protagonista. Ya las novelas presentan este paralelismo y en las versiones cinematográficas se acentúa por la contaminación mutua. En efecto, si en *Fabiola* quien ha de cristianizarse es una muchacha romana por la mediación matrimonial de un extranjero-cristiano y gracias al ejemplo de esas buenas gentes vejadas, *Quo Vadis?* se plantea como la redención de un joven patricio romano dispuesto a renunciar a todo por la doncella cristiana y extranjera.

**4. 4. 1.** En la primera parte, que se cierra con el espléndido triunfo, el mejor *munus* es la propia Roma -maquetas, decorados, vestuarios-, una casa romana, también unas termas en la versión de 1925, un triunfo y una orgía, momentos éstos que sirven para diseñar el carácter de Nerón. Algo interesante se induce de la oposición Ligia-Popea. Ligia, que representa la mujer modelo al gusto occidental de los cincuenta, la actriz Deborah Kerr, tiene un oponente pagano en Popea, modelo femenino enraizado con el mito cinematográfico de Helena o el de Cleopatra, con rasgos algo orientalizados, pero de *maggioratta* a la italiana de cabello oscuro, la actriz Patricia Laffan. Esta oposición que debiera producir la valoración de Ligia por ausencia en ella de los vicios de la esposa de Nerón, dan en la experiencia un resultado contrario y la figura de esta Popea eclipsa a la impersonal cristianilla transparente<sup>19</sup>, por más que es un personaje secundario en la versión de Le Roy . Aunque tal vez es la voluntad de la película mostrar en Ligia la mujer con quien el espectador de la época se casaría y en Popea, la que quisiera por amante.

**4. 4. 2.** También como en *Fabiola*, la segunda parte es una búsqueda que cambia el entorno e incluso el punto de vista de la narración: de paganos a cristianos. *Quo Vadis?* presenta el interés de poner en movimiento su superhombre Ursus. Antes, se ha visto la escena de catacumbas, algunos diálogos románticos, metafísicas cristianas, la corte circense de Nerón. Pero Nerón es la figura que mayor interés suscita en *Quo Vadis?* La visión de los distintos personajes históricos que van apareciendo (Séneca, Lucano, Tigelino, etc.) es estereotipada, según Sienkiewicz que a su vez utilizó Tácito y Suetonio entre otras fuentes. El fuego, por fin, y pronto la sangre,

---

<sup>19</sup> La *Fabiola* de Blasetti, Michele Morgan, exhibe un atractivo erótico que se reprime en la interpretación de la excelente Deborah Kerr en *Quo vadis?*

obran de purificador. Tras ellos se cristianiza progresivamente Vinicio. Los cristianos logran su glorificación: el martirio. Petronio incluso abandona una vida, a cuya corrupción parece querer escapar, y limpia con una ofensa al César -la carta que le envía y la propia autoeliminación sin permiso- su anterior servilismo conformista.

**4. 4. 3.** Pero el ciclo de *Quo Vadis?* -más que cualquier otro- deja para la posteridad las más salvajes escenas de anfiteatro. Guazzoni mostraba a sus leones hambrientos y los cristianos en plano profundo, luego un acercamiento a las víctimas para identificarlos y producir *temor*, y a los espectadores ávidos de sangre, que inspiraban *piEDAD* por los mártires. Una no menos piadosa elipsis daba paso a los restos dispersos de la masacre. En la versión de 1925, resultaban especialmente sangrientas y macabras. Cuentan que los cuarenta y cinco leones fueron sometidos a dieta durante un par de días antes de rodar sus escenas para que su ferocidad resultara manifiesta, aunque parece una leyenda urbana difícil de aceptar sin investigar sobre la estabilidad mental de los productores. El caso es que una de las bestias agredió a zarpazos a un extra, que falleció en el plató. Los cámaras no registraron el incidente. Como tampoco quedó registro de una figurante que sufrió gravísimas quemaduras durante el incendio. Parece cierto, por fin, que a los responsables de la dirección artística no se les ocurrió otra cosa que rellenar los maniqués de filetes de caballo para que los leones se ensañaran con los supuestos mártires y así añadir a la épica cristiana el dudoso mérito de provocar no ya el horror, sino la náusea en las plateas. Como culminación de la *uenatio*, se exhiben la bella, la bestia y Ursus, unas imágenes difíciles de plasmar, que en ninguna versión alcanzarían un brillo especial, sin la inocencia de los espectadores. Tal vez la primera versión es la más osada, con Ligia atada a lomos del astado. Después se ofrece el *munus* culminante de la épica cristiana: la revuelta de los ciudadanos, tras el discurso desde la arena, que en el ciclo de *Quo Vadis?* no asume un gladiador, sino un patricio. No obstante, un interesante guión, la fuerza de la imagen cinematográfica y la excelente dirección, hicieron que, en 1951, el público no se fijara mucho en detalles como que el cornúpeta era un pobre novillo indefenso ante el gigantón Buddy Baer. Y, luego, el castigo de los culpables: Nerón se suicida tras asesinar a Pópea. Tigelino muere (a veces a manos del patricio) y los pretorianos, símbolo de la policía que tan pronto está al servicio del poder como pone el poder a su servicio, pierden su dominio. Aunque la historia es menos piadosa porque Tigelino abandonó a Nerón cuando las

cosas se pusieron feas, sobrevivió a Galba y, condenado por Otón, se suicidó ya agotados sus recursos. La llegada de Galba en *Quo Vadis?*, anunciada por rumores corifeos como la de Constantino en el ciclo de *Fabiola*, da paso a un mundo nuevo, feliz y cristiano, purificado por el fuego y la sangre. Las versiones cinematográficas precipitan enormemente los hechos y no sugieren la breve duración del gobierno de Galba, los desórdenes posteriores, la permanencia de la religión antigua aún por un par de siglos. Para la versión maestra de 1951, rodada en los estudios de Cinecittà -que purificarían así su uso como almacén de armas y campamento militar alemán-, hubo que adaptarlos técnicamente a las necesidades de iluminación del technicolor (Munn 1982: 66). La obra de Le Roy cuenta, por fin, con una buena serie de méritos y algunas anécdotas curiosas. Las fieras procedían de cualquier parte del mundo: cinco de los 63 leones, del otro lado del telón de acero; cincuenta caballos blancos, entre los 450, de Dinamarca; y siete toros bravos, tal vez no todos tan escuchimizados como el que se enfrenta a Ursus, de Portugal, porque la lucha final entre la bestia y el gigante debía tomar el modelo de *forçados*<sup>20</sup>, en la técnica de controlar la embestida. Y, entre los miles de extras se contaban Elizabeth Taylor corriendo entre la multitud que huye del fuego; y Sofía Loren, entonces una bella aspirante a actriz, aclamando a Marco Vinicio en su triunfo.

**4. 5.** Franco Rossi, que había dirigido una *Odisea* y una *Eneida* para la RAI, realizó para TV en 1985 una excelente serie, una coproducción múltiple de varias TV europeas, rodada en Roma, con escenarios en Yugoslavia y Yemen del Sur. Seguía mejor que nunca el relato de Sienkiewicz, y sus erudiciones, y devolvía el protagonismo absoluto a Nerón -un correcto y más moderado de lo habitual, Klaus M. Bran-dauer- que se muestra como un artista frustrado, sin interés en sus obligaciones y tendencias paranoides. Y a Petronio -Frederick Forrest-, un buen consejero si no hubiera caído en desgracia. Quedaba algo reducido el personaje de Marco Vinicio y se atendía con mejor diseño de carácter los personajes de Pablo de Tarso -Philippe Leroy- y el del apóstol Pedro, Max Von Sidow, que había sido el mismísimo Jesucristo en *La historia más grande jamás contada* (1965 de Georges Steven). Roma no era ya la capital brillante en grandes planos, sino el detalle de mil rincones, a veces sucios y oscuros, como contrapunto a la majestuosidad de la urbe.

---

<sup>20</sup> El *forçado* portugués debe frenar a pecho la embestida del astado.

Miserables *insulae* de varios pisos frente a los palacios fastuosos. La serie en seis capítulos marcaba el final de la era del cartón piedra, con sus excelentes decorados en materiales ligeros, en una especie de breve transición hacia lo digital. Y seguía la estela de la británica *Yo, Claudio*, y su minuciosidad narrativa, así como la quasi renuncia al espectáculo, por más que el incendio está muy bien resuelto dramáticamente. No tanto el enfrentamiento entre el coloso y la bestia, en parte, supongo, por la limitación de los medios: la reducción impresionista del anfiteatro y la falta de planos generales.

**4. 6.** En 2001, por fin, se estrenó en Polonia una nueva versión dirigida por el autor de la imponente *Faraón* (1966), Jerzy Kawalerowicz, quien rescata el personaje de Quilón<sup>21</sup>, esencial en la versión de 1912 y 1924, perdido en la de 1951. La obra de Kawalerowicz, parece querer humanizar a los personajes. Destacan un San Pedro nada proclive a la grandilocuencia, y un Nerón definitivamente cantor frustrado. Marco y Ligia, como en la serie de Franco Rossi, son una pareja joven y romántica, que se aproxima más a la novela que la cinta de Le Roy. No es desde luego una obra a la americana, y debe haberse concebido como una especie de antítesis de *Gladiator* (2000). Narrativa didáctica y excelentes actuaciones, pero nada de efectos especiales. Incluso el enfrentamiento entre Ursus y el toro se basa en la impresionante presencia del actor y su decisión frente a la fiera. Pero, aún con una fuerza indiscutible en sus imágenes, Kawalerowicz sitúa su *Quo Vadis?*, al igual que sus otras dialécticas históricas, por el camino de la parábola y la reflexión sobre el pasado como alegoría de la actualidad. En este aspecto, lo avanzado de la visión crítica que el autor le había dedicado a las manipulaciones de la clase sacerdotal en Egipto antiguo, se convierte en su *Quo Vadis?* en un apenas velado panfleto a favor de la figura de Juan Pablo II, inquilino de honor en la Roma que recibe homenaje al final de la película. Una escasa difusión hasta el momento no parece, no obstante, alterar la transmisión de los tópicos que mantiene, creo, la versión de 1951, como arquetipo del género. Dos curiosidades. Una, la última gran épica romana del siglo XX (*Gladiator*) ha sido espectacular, técnicamente innovadora y americana; mientras que la primera del

---

<sup>21</sup> El “traidor griego”, tuvo su tradición en las primeras películas épicas romanas, *Cabiria* por ejemplo, pero se desvanece en los clásicos de los años 1950.

siglo XXI, es básicamente reflexiva<sup>22</sup>, artísticamente un ejercicio de estilo y europea. Otra, la versión de Kawalerovicz se estrenó exactamente un siglo después que la de Loucien Nonguet.

**4. 7. Mención aparte merece la serie *Anno Domini* (1985)** de Stuart Cooper, escrita por Anthony Burgess y Vincenzo Lavella (autores del *Jesús de Nazareth* de Zefirelli). Emitida en dos versiones de seis y nueve horas respectivamente, relata de manera didáctica esa historia que gusta a los cristianos, armonizando en lo necesario la historia de Roma y las tradiciones de aquellos. La serie fue dirigida por un especialista correcto y riguroso; y el elenco artístico es de inmejorable nivel. Las figuras de los príncipes estuvieron a cargo de actores modélico como James Mason, el mejor de los Tiberios; Anthony Andrews, un creíble Nerón; John Mc Enery, Calígula. Para los nostálgicos, Ava Gardner representó una patética Agripina y Jennifer O'Neil, una bellísima e inteligente Mesalina; Susan Sharandon a Julia Livila, un personaje nunca claramente perfilado. Burgess y Lavella se esforzaron por combinar los diálogos de intriga palaciega según *Yo, Claudio*, con los cristianos fieles a sus principios, promesa de una Roma futura. Considerado como saga cristiana, esta serie prácticamente olvidada, es seguramente la obra más destacable hasta hoy. Y no dejaba de tratar con cierto respeto la civilización romana. Como de hecho sucede, en líneas generales, en el ciclo de *Quo Vadis?*, donde puede intuirse la posibilidad de una vida pagana más o menos sensata, la que representan Petronio o Séneca. Éste queda apenas citado, aquél es un personaje que atrae cierta curiosidad popular hacia las costumbres paganas. Al respecto, *Quo Vadis?* (1985, TV) de Rossi, recupera el tono de relato de costumbres y le cede a Petronio un protagonismo moral. Digamos, por fin, que las versiones de *Quo Vadis?* reflejan mejor que ningún otro ciclo épico romano los momentos de la historia de Europa del último siglo: la opresión de las masas que dio lugar a las revoluciones obreras (1912), los nefastos fascismos italiano y alemán y el triste papel de sus intelectuales (1924), la caída de las tiranías y la esperanza en otras formas de gobierno (1951). Y, *last but not least*, la vuelta a las raíces de la novela, las relaciones entre el cristianismo y la historia política y social de Polonia.

---

<sup>22</sup> Desde luego, no indica tendencia. Las nuevas series buscan incluir espectáculo, aunque varias -Espartaco, Julio César, Roma- defienden un digno nivel intelectual.

## 5. *Los últimos días de Pompeya*

Contratipo de *Quo Vadis?*, el ciclo cinematográfico de *Los últimos días de Pompeya* ha pasado a la historia de la cultura popular como una serie de obras menores. Bulwer Lytton, Edward, nació en Londres en 1803 y murió en Torquay a los 70 años. Escritor y político con arranques poéticos, es conocido, pese a su obra prolija, sobre todo por la novela, *Los últimos días de Pompeya*.

**5. 1.** El americano Robert William Paul intentó una aproximación en 1901<sup>23</sup>, pero queda superada ampliamente por la realización de Luigi Maggi, para Ambrosio en 1908, que imitaría en 1909 Giuseppe de Liguoro sin gran fortuna para la Milano Films. En 1913 se produjeron dos simultáneamente, una dirigida por Enrico Vidali, de escaso impacto, producida por Pasquali; y otra producida por Mario Caserini y dirigida por Eleuterio Rodolfi, un éxito popular en la línea de las superproducciones históricas de la Italia de antes de la Primera Guerra Mundial. La copia que se distribuye en vídeo (Divisa, 1996) dura alrededor de 55 minutos aunque hay referencias a una muy larga versión original. También en Italia se hizo un nuevo intento en 1926, tal vez influenciado por la circulación de *Ben-Hur* (1925), *Helena* (1924) o *Quo Vadis?* (1924). La filmación resultó larga y dificultosa, con graves condicionamientos económicos. Dirigida por Carmine Gallone, finalmente no agradó, y produjo el descalabro económico de sus productores. Diez años después, Gallone tendría la ocasión de arruinar por segunda vez la industria italiana en *Escipión el Africano*. Pompeya también resultó ruinosa para la RKO, que le produjo a Ernest Schoedsack la versión americana de 1935. *Los últimos días de Pompeya* le debía a Bulwer Lytton poco más que el título y la idea de combinar los espectáculos de gladiadores, los mártires cristianos y la erupción del Vesubio. En 1949 se realizó una doble versión bajo la batuta de Paolo Moffa en italiano; y de Marcel l'Herbier, en francés. Seguía los pasos de *Fabiola* del mismo año y tuvo un recorrido menor, con relativo rigor en la ambientación. Por fin, la última data de 1959, cinemascopio y color, dirigida por Mario Bonnard. El éxito del tema debió inducir a rodar en 1962, *Año 79, la destrucción de Herculano*, un *peplum* modesto, decidida aventura de sandalia y espadas. Aunque el

---

<sup>23</sup> En IMDB consta una versión sin copias disponibles ni más referencias que la fecha, 1897. Tal vez es un baile de fechas con la de R.W. Paul.

arquetipo del ciclo suele proceder de la primera gran versión sonora, se da el caso de que la versión de Schoedsack se aleja de toda línea literaria y, como hará *Gladiator* sesenta y cinco años después, sigue el camino de la contaminación, como técnica combinatoria de tramas de diferentes procedencias. Queda, pues, como arquetípica la obra de Moffa y L'Herbier (1949) a la sombra de la *Fabiola* de Blasetti, y por ella oscurecida. En 1984, Peter Hunt dirigió una serie de TV, en tres episodios que se permitía atender, con notorias libertades, alguna de las numerosas tramas secundarias de la novela. Entretenida y de excelente factura, la tensión entre Olinto (Brian Blessed, Augusto en *Yo, Claudio*) y el malvado Arbaces del actor Franco Nero anima la pantalla con sus clásicas interpretaciones.

**5. 2.** La reconstrucción de las calles y los palacios de Pompeya se erigen, como siempre, en el espectáculo de la primera parte, sin que falten las fiestas de rigor. La versión de Caserini y Rodolfi, 1913, se iniciaba con escenas de termas y de gineceo, que permitían algunos discretos desnudos. Se añaden los ritos místéricos a que se dedica el egipcio Arbaces en el templo de Isis. En la versión de l'Herbier y Moffa, se ofrecía una correcta carrera de bigas para abrir el relato. La sencillez de los argumentos amorosos de los otros ciclos contrasta con la complicada trama romántica de Bulwer Lytton, que el arquetipo cinematográfico reduce al doble triángulo que se forma al interferir el amor de Glauco por Ione, mediante las intrigas, malvadas, de Arbaces y las, inocentes, de Nidia. El personaje novelesco de Julia queda casi siempre reducido drásticamente o eliminado de la trama. En la segunda parte, se deriva hacia el melodrama, tal vez porque el espectáculo se guarda para la tercera. Se simplifica el triángulo haciendo que Arbaces (mente organizadora) y Nidia (brazo ejecutor) se asocien. Las digresiones que preparan el camino para la persecución suelen resultar algo farragosas y, en general, el ciclo aburre en su tramo central. El punto de inflexión hacia la tercera parte, como en *Fabiola*, es el juicio ante un senado. De hecho las sesiones del senado, un espectáculo propio de la épica política, en la cristiana se compensan con estos juicios. Las condenas injustas dan paso al anfiteatro, donde *Los últimos ...* intentará competir con los otros ciclos cristianos. La erupción del Vesubio y el correspondiente terremoto -que constituyen el *munus* propio de la serie con un valor catártico semejante al incendio de Roma en *Quo Vadis?* y la tormenta final en *Ben-Hur*- resultaron siempre espectaculares en función del estado de cosas en efectos especiales de cada época. La versión de Rodolfi tuvo como referente



*Cabiria*, en cuyo primer episodio se mostraba un terremoto y la erupción del Etna. La versión de Mario Bonnard, de 1959, en cinemascope y color, una obra modesta con presupuesto de *peplum*, fue acabada por Sergio Leone, que había colaborado en la realización del guión.

**5. 3.** Un breve aparte merece la producción de la RKO *Los últimos días de Pompeya*, 1935, que admitía apenas usar el título de la famosa novela en sus créditos. Bobalicona y vagamente entretenida, gana interés para quien haya visto *Gladiator* (2000, de Ridley Scott), por el método de creación del relato que siguieron los guionistas, mezclando tópicos de los cuatro ciclos cristianos, de *Espartaco* y de las vidas de Cristo. El actor Preston S. Foster representaba a Marco, un herrero romano, que se hacía gladiador famoso tras la muerte de su esposa y de su hijo. Hasta aquí, un muy vago recuerdo de *Espartaco*, y cierta premonición de *Gladiator*. Pero en una visita a Judea, conoce a Poncio Pilatos y adopta al joven Flavio. Marco asistía a la crucifixión, se conmovía, pero despreciaba el cristianismo como una superstición. Las adopciones y la cruz deben inspirarse en *Ben-Hur*. Años después, reside en Pompeya. Su hijo adoptivo, que ha crecido y se ha hecho cristiano, es detenido injustamente con algunos de sus colegas y es condenado al anfiteatro. En plena erupción del Vesubio, Marco salva a Fulvio, oportunamente emparejado con la joven Claudia. Marco muere, pero seguramente salva su alma junto con los jóvenes cristianos. Algo recuerda a Bulwer Lytton la parte final. Algo debió influir en ese *Gladiator* obsesionado con encontrar a su mujer en otra vida. Y he comparado la obra de Schoedsack con *Gladiator* de Scott precisamente porque ambas producciones estaban preparadas en función de los efectos especiales y ambas pretendían ser una síntesis, más omega que alfa, del “cine de romanos”. *Los últimos días de Pompeya* quería presentar combates de gladiadores y una espectacular erupción, sin renunciar al aderezo sensiblero de la ideología cristiana, que tan bien se le daba a De Mille. *Gladiator* pretendió, y consiguió en muy buena medida, mezclar lo más espectacular de *La caída del Imperio Romano*, de A. Mann y del *Espartaco* de Kubrick, manteniendo el relato a buen nivel, pero sin la dependencia ideológica de ésta, pensamiento liberal y antiMcCarthyismo, ni de aquélla, las tesis de Gibbon, aunque con generosas ideas sociales y vagamente metafísicas.

**5. 4.** *Pompeii* (2014, de Paul W.S. Anderson), estrenada en EE.UU. en febrero del mismo año, no se ha visto en España,

mientras se revisan estas líneas<sup>24</sup>. Por el argumento detallado que ofrece la página correspondiente de IMDB, y por el trailer oficial, parece ser coherente con la dinámica que se da en las últimas superproducciones. Su argumento es lineal, mientras que el espectáculo aspira a batir todos las marcas. Su tradición debe ligarse a la obra de Schoedsack, en cuanto se aleja de las influencias de Bullver Lytton, y le da más importancia a personajes que pudieran representar la vida en Pompeya en el verano del año 79. Su historia es aún más escueta, aunque sigue manteniendo un protagonista gladiador. Se inicia la historia en Britania –y cabe notar lo arraigado de las localizaciones provinciales-, donde un malvado senador liquidará la familia en pleno de un muchacho, que encontrará su futuro en lides gladiatorias. Los azares de la vida harán que conozca a una bella romana, y que el malvado se interponga entre ellos. El relato, naturalmente, dará ocasión a que los *munera* más tradicionales –los combates, los grandes decorados, la catástrofe- exhiban los importantes avances técnicos. Con cierta originalidad, Anderson recurre al testimonio de Plinio el viejo y a los restos arqueológicos de Pompeya, no ya para dar autoridad a su relato, sino para intentar conseguir la empatía del público. Como se viene dando desde *Gladiator*, las reconstrucciones virtuales –las calles, los paisajes urbanos, el puerto- sorprenden y mantienen en cierto grado la atención del público. Y la erupción, los terremotos y hasta un tsunami sobrepasan cuanto se ha visto hasta ahora en una pantalla romana. Hace años –y aquí se refleja páginas atrás-, decía que con un Arbaces bien diseñado y la tecnología adecuada, *Los últimos días de Pompeya* daría una gran película. Anderson, como Schoedsack en 1935, pasa de Arbaces, y hasta de cristianos, y prefiere el esquema tradicional de protagonista –un gladiador-, antagonista –un senador-, la bella como premio, y un amigo, que recordará al Woody Strode de Espartaco. Y alrededor, el mayor espectáculo jamás filmado.

## 6. *Ben-Hur*

En el escueto ciclo de *Ben-Hur*, se dan variantes de fondo, en cuanto son judíos y no paganos quienes deben asumir el cristianismo.

---

<sup>24</sup> El lector comprenderá que, por la coincidencia en fechas entre el fin de la confección de este libro y el estreno de la película, no avance más en el comentario y evite los *spoilers*, o sea, :-) destripar detalles.

Los que sufrirán martirio serán semitas y no cristianos, apenas éstos en fase seminal. Se constituye así una variable de épica precristiana, que funciona como enlace entre la épica romana y las historias de Cristo, cuya figura sirve de excusa para explicar un relato sobre judíos y romanos, que se aman y se odian, pero están condenados a mezclarse. La epopeya de *Ben-Hur* representa desde sus orígenes la de los judíos americanos, una de las sociedades semitas más genuinas de la civilización del siglo XX. Lewis Wallace escribió *Ben-Hur* en 1880 cuando a la sazón era gobernador de Nuevo Méjico. La llamó *Historia de Cristo*, pero resultó más efectiva su potencial espectacularidad que su acción evangélica y, para regocijo de sus herederos, se convirtió en presa codiciada por toda clase de productores teatrales y cinematográficos. Hay tres versiones de *Ben-Hur*, todas con ese título. La primera data de 1907. Se basó en el montaje teatral y se realizó al estilo de las películas de *arte e historia* francesas o italianas, sin autorización de los herederos del autor. S. Olcott y su empresa KALEM tuvieron que pagar 25.000 dólares en concepto de derechos, daños y perjuicios, tras cerca de un lustro de pleitos<sup>25</sup>. En 1911, tuvo que retirar, por fin las copias de la película (Munn: 7). La carrera, inspirada en el espectáculo del *Broadway Theater* estrenado en 1899<sup>26</sup>, mezclaba tomas parece que clandestinas de un espectáculo de fuegos artificiales de Manhattan Beach a cargo de bomberos de Brooklyn, con escenas de estudio (Comas: 84). Lo curioso es que de una larguísima novela se adaptaban dieciséis escenas con sus correspondientes rótulos; y con no mucho más parecido a su fuente que, por poner un ejemplo paradigmático, *Los últimos días de Pompeya* de Schoedsack a la obra de Bulwer Lytton. La segunda se rodó en 1924 y fue la primera gran superproducción de MGM. Dirigida por Fred Niblo, constituye una auténtica antología de cuanto agradaba al público medio. Su rodaje comenzó en Roma y se interrumpió en situación desastrosa y oscurecida por leyendas de difícil demostración: los extras habían sido agrupados en fascistas y antifascistas para animar los enfrentamientos; hubo ahogados en la batalla naval etc. Así que se detuvo el proceso europeo y se rehízo casi por completo en Hollywood, a tiempo de estrenarse durante las fiestas navideñas de 1925. Su presupuesto ascendió a cinco o seis millones de dólares, que

---

<sup>25</sup> Que sirvieron a los herederos como apoyo para imponer unas condiciones leoninas a la MGM en 1924.

<sup>26</sup> Una plataforma giratoria movía los carros ante un ciclorama.

MGM consideró bien invertidos por su éxito internacional<sup>27</sup>. El protagonista corrió a cargo de Ramón Novarro, un *latin lover* mejicano demasiado blando, según Cecil B. de Mille, que le había dado sus primeros papeles, y Francis X. Bushamn, un conocido galán en sus tiempos. El guión se aproximaba en lo posible<sup>28</sup> a la obra de Wallace en un metraje original de cerca de tres horas y el resultado supuso, sin más, una magnífica película de gran espectacularidad, intenso dramatismo y excelentes actuaciones. La última versión, por ahora<sup>29</sup>, se acabó en 1959 y constituye una de las más importantes muestras de la producción al gusto hollywoodiense. Tardó, al parecer, diez años en prepararse; se rodó en doce meses; intervinieron 496 actores en papeles hablados y cerca de cien mil figurantes; los decorados tenían ocho hectáreas de extensión y según la publicidad se filmó suficiente negativo como para dar la vuelta al globo, con un coste total de quince millones de dólares. Las características de las dos últimas versiones son semejantes, separadas por las técnicas correspondientes a su época. Por ejemplo, la versión de Niblo acompañaba su proyección de ruidos entre bastidores y música adicional, mientras que la de 1959 basaba la mayor parte de su impacto en el sonido estereofónico -seis canales de sonido- y la enorme pantalla y el color, en un negativo de 65 mm con revelado anamórfico de 70 mm, cuya longitud de proyección casi triplicaba la altura, en su concepción original.

**6. 1.** Si bien debería considerarse el arquetipo la versión de 1959, las diferencias con la de 1925, no parecen substanciales. En *Ben-Hur* son también tres las partes, divididas en episodios, que se relatan, marcados al gusto aristotélico por los cambios de fortuna del protagonista. Abre un prólogo con escenas de tradición navideña, que en la versión muda se filmaron en un incipiente color. Se parte de un Ben-Hur afortunado y su encuentro con Mesala. El escenario, una Jerusalén conquistada por los romanos, pero no romanizada. Los jóvenes triunfadores representantes de sus pueblos recuerdan su amistad, pero el judío se niega a colaborar con el gobierno opresor, asumiendo por ello la proscripción. La amistad del romano se torna

---

<sup>27</sup> A título de curiosidad, fue prohibida en Italia, porque los romanos eran los malos; y en china por su proselitismo cristiano.

<sup>28</sup> Para la extensión. Si fuera verdad que una imagen vale más que mil palabras, no sería tan difícil pasar a cine una novela e imposible un poema.

<sup>29</sup> Se anuncia una miniserie de TV producida por Antena 3 *et al.*

en rencor. La ocasión de vengarse se la ofrece la caída de una teja al paso de las legiones romanas, que causa la caída del caballo y consecuentes heridas al nuevo procónsul. Ben-Hur será condenado a galeras. Su madre y hermana encarceladas. El padre de su novia también, y la propia Esther. Siguen las desventuras de Ben-Hur: tres años de remero en galeras<sup>30</sup> hasta que en una batalla contra piratas macedonios es liberado por el almirante Q. Arrio a quien salva la vida. En el camino a su cárcel marina, había conocido a Cristo<sup>31</sup>, que le había ofrecido agua, en contra de la voluntad de sus guardianes. La fortuna mejora para el judío. En libertad, va a Roma. Se convierte en auriga de fama y es adoptado por Q. Arrio. Como Q. Arrio Jr., vuelve a Jerusalén. Las cosas mejoran aún: al investigar la suerte de su familia, recupera a Esther. Y aún más: tiene la ocasión de derrotar a Mesala en una carrera de carros. Y más, aunque ha descubierto que su madre y su hermana han contraído la lepra, un epílogo le devuelve al primer estadio, con la curación milagrosa de las enfermas por influencia de los fenómenos -el último *munus* ofrecido al público- que siguen a la muerte de Cristo. Todos los judíos felices se harán cristianos. Sin detenerse a pensar cuál sería la intención de Lewis Wallace, *Ben-Hur* constituye el más poderoso *blockbuster* prosemita de la historia del cine<sup>32</sup>: un judío millonario cargado de buenos sentimientos, apegado a su tradición, paladín del vive y deja vivir, religioso por demás, de apostura y buenas condiciones físicas. Mesala es tribuno, agregado al proconsulado de Roma en Jerusalén, recio, duro, carente de sensibilidad. Fascista, siempre lo fue, pero se le nota más en la versión de 1959. El antisemitismo romano no es un falseamiento de cierta realidad que indican algunas fuentes clásicas<sup>33</sup>, como no lo es el conflicto del cristianismo con el poder, al igual que otras religiones místicas<sup>34</sup>. Lo original es siempre la configuración épica del tema unos veinte siglos después y a través de un medio

---

<sup>30</sup> Los romanos no usaban condenados para remeros forzosos. Cf. Casson, Lionel, "Galley Slaves", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 97 (1966), pp. 35-44 (44).

<sup>31</sup> Desde la versión muda, se instauró la costumbre, no rota en el cine de Hollywood hasta el *Rey de Reyes* (1966) de King Vidor, de que Cristo sólo apareciera de espaldas, o mostrara una mano en primer plano. En 1959 fue un *cameo* del cantante de ópera Claude Heater.

<sup>32</sup> *Éxodo*, de Otto Preminger, alegato en favor de la formación del estado de Israel en 1948 no se rodó hasta 1962.

<sup>33</sup> Por ejemplo, Tácito *Hist.* 5, 6-8.

<sup>34</sup> Cf. *supra*.

moderno como el cine. Otra connotación de *Ben-Hur* es la importancia de Occidente, del Occidente imperialista y civilizado. “El mundo es romano y si quieres vivir tendrás que formar parte de él”<sup>35</sup>; “Occidente es la única realidad”, y “Hemos civilizado al mundo”, dice Mesala, en la versión sonora. Las desventuras que sufre Ben-Hur por oponerse al poder romano terminan cuando se deja romanizar y, si vence al mal, representado por Mesala, lo vencerá como romano. ¿Triunfo de la civilización romana o del judaísmo? ¿Comunión obligada entre ambos?

**6. 2.** El primer bloque de episodios se ilustra, como en *Quo Vadis?*, mediante un desfile: la llegada del tribuno Mesala y del gobernador de Judea, presentado según los mismos tópicos que la épica cristiana había ya difundido para los triunfos en las postrimerías de los cincuenta: armaduras, insignias, colorido, brillantes yelmos. En la segunda parte, el público disfruta de una *naumaquia*. Si en la versión de Fred Niblo la batalla naval resultaba didáctica y francamente divertida; la de W. Wyler decepciona. Con menos medios técnicos a su alcance, la batalla naval de Niblo, alcanzaba un grado de espectacularidad notable, gracias a un montaje excelente, una tensión *in crescendo* y una composición de figuras imaginativa. Se cuenta que durante el rodaje de la batalla se dieron algunos lances casi tan emocionantes como el propio relato. Una galera se incendió por culpa de los efectos especiales, cuando, arrastrada por un motor oculto, estaba a punto de chocar contra otra, un imprevisto que extendió el pánico entre los extras, algunos de los cuales habían ocultado que no sabían nadar. El hecho de que aquellos terribles piratas se arrodillaran entonces a rezar, para horror del director de fotografía, habría resultado simplemente esperpéntico, de no ser que, antes y después del choque, unos saltaran, cayeran otros al agua, con el grave riesgo de que pudiera haber víctimas auténticas. Si llegó a haberlas o no, no parece demostrable y el actor Ramón Novarro lo negaba con insistencia<sup>36</sup>. Lo cierto es que el público mostró su entusiasmo en las escenas de violencia, como iba a suceder siempre en los momentos más crueles de las epopeyas cristianas. Para Wyler, las cosas tampoco fueron fáciles, la galera que se diseñó

---

<sup>35</sup> Esta frase es la más conocida de la película, en cuanto forma parte de los *trailers* que se emiten por internet.

<sup>36</sup> Munn (: 8). Las leyendas negras sobre víctimas en aquel rodaje alcanzan también a la carrera de cuadrigas.

resultaba demasiado pesada para flotar y además, no cabían las cámaras; con que acabó en un estudio y cortada en dos. Pero los remos quedaron demasiado largos y también los cortaron; y hubo que lastrarlos porque los galeotes los movían con demasiada ligereza<sup>37</sup>. Y no faltaron rumores de difícil comprobación respecto a extras gravemente accidentados. La figura del *hortator*, que en la obra muda servía para marcar el ritmo de la escena, se apoya aquí en unas voces de mando que *-si non e vero e ben trobato-* tampoco gozan de fuente clásica. La Roma espectacular queda algo disminuida en este ciclo. En la versión de 1959 se hace la consabida pasada sobre la ciudad a vista de pájaro. Y no faltan los *munera* habituales: el triunfo, el palacio del César, la orgía. El primero, bien filmado con grandes influencias de *Quo Vadis?* (1951); ambos en la línea de los grandes decorados de la M.G.M. La estupenda orgía de la versión de 1925 superaba con creces, como en el caso de la batalla naval, a las escenas romanas de la versión maestra de 1959. Aceptado que las dos grandes versiones de *Ben-Hur* son, a su vez, momentos importantes de la historia del cine, cabe recalcar la influencia del ciclo sobre tópicos divulgativos de la cultura romana. La adopción, por ejemplo, de un adulto, como el talludito Ben-Hur por Quinto Arrio, sucedía con cierta frecuencia<sup>38</sup>; el protagonista se hace auriga y se luce en el circo, como lo hicieron en su momento Nerón, que ganó más carreras durante su principado que Juan Carlos I regatas, Cómodo o Vitelio.

**6. 3.** Tras la impresionante carrera, ni Fred Niblo, ni William Wyler se mostraron capaces de remontar la tendencia al melodrama lacrimógeno que transparenta lo peor de Wallace, y el resultado oscila entre lo pesado y lo insoportable. Quedan para la posteridad, no una sino dos carreras de cuadrigas hasta ahora no superadas. Es el *munus* probablemente más memorable y seguramente el más rememorado, no ya de la película, del ciclo o del género, sino de la historia del cine. En la *Amenaza fantasma* (2000), Lucas le ofrece un homenaje intergaláctico de paleta electrónica, que no alcanza sino a reconocer la infinita superioridad del modelo artesanal, sujeto a mil variables imprevisibles. Niblo comenzó a rodarla en Italia, pero tuvo que

---

<sup>37</sup> La viabilidad de las naves descritas en los textos antiguos siempre ha sido un problema para los arqueólogos.

<sup>38</sup> Vid. ELLUL, J. *Historia de las instituciones de la antigüedad*, Madrid 1970, pág. 265,36.

interrumpir la acción varias veces por fallos y accidentes de diverso calado. Construyeron entonces un nuevo circo en Culver City con gradas para miles de extras, entre quienes se camuflaron algunas estrellas de la época, como Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Harold Lloyd o Lilian Gish (Munn: 9). Y 42 cámaras, situadas estratégicamente, filmaron la acción en directo. En días sucesivos se tomaron los primeros planos para el montaje. William Wyler, que dirigiría la versión de 1959, estaba entre los asistentes del director. Su obra sólo iba a competir con la anterior precisamente en la carrera, una película independiente en sí misma, que dirigió Andrew Marton en lo técnico y Yakima Kanut en el movimiento de especialistas. Se filmó en los estudios de Cinecittà a lo largo de tres meses en un escenario, que se mostraba en pantalla como un circo híbrido, exagerado incluso en la longitud de la *spina*, y con los delfines del Circo Máximo. Heston y Boyd fueron entrenados para aparentar competencia en su papel de aurigas y salvaron la figura con dignidad. Se dice que no hubo apenas inconvenientes, por más que no faltaron rumores oscuros, la colisión de un carro contra una cámara, con cuatro caballos y un hombre muertos, que difícilmente sabremos si los estudios trataron de ocultar, o inventaron sus publicistas. Aunque el mejor momento de la carrera, aquel en que el carro de Ben-Hur salta por encima de otro volcado, que bloquea el paso, se logró a partir de un accidente real, sin daños personales de importancia, y los planos de Heston recuperando su posición fueron editados en un montaje más que brillante.

**6. 4.** *Ben-Hur* (2010, de Steve Shill), es una modesta serie de TV de dos capítulos, que parece más ligada a las producciones italianas de la RAI en los años ochenta que a las americanas de los noventa y los primeros dos mil. Se aleja voluntariamente de sus dos míticas antecesoras, aunque solo sea para evitar comparaciones. En efecto, no hay mayor espacio en la batalla naval que el necesario para mostrar un naufragio, y la carrera se recrea en un entorno natural – más parecido a un rally suburbano que a un *munus* en el anfiteatro-, pero que suple con ingenio las deficiencias de producción. Así las cosas, se acerca mucho más que los modelos a la novela de Wallace y se detiene en los caracteres, mucho menos planos y más matizados. Los actores y las actrices, unos, veteranos de sólida carrera, y otros, jóvenes con presencia en series conocidas, se adaptan con dignidad a sus papeles. Y la labor de dirección se gana el respeto del televidente. No hay estrellas muy famosas, no hay grandes decorados, no hay apenas efectos especiales. Pero con ritmo pausado muestra la historia



de una familia judía, la amistad truncada por la ambición política, la romanización de un muchacho de suerte, y la presencia de una nueva religión que se preocupa por los seres humanos. Pues, mira por dónde, es lo que quería Lewis Wallace. Una película de otro tiempo, tal vez, y que se adapta al concepto originario de *peplum*.

## 7. La fe y sus adalides

La épica cristiana, según se ha descrito y clasificado por ciclos en estas páginas, parece apelar al sentimiento místico que anida en el inconsciente colectivo, con métodos narrativos clásicos y recursos retóricos claros y directos. Se produjo y conformó progresivamente en unas épocas históricas determinadas por un temor colectivo de la humanidad hacia sus propios horizontes. Así, al principio, la carrera de armamentos anterior a la primera guerra mundial; los años inmediatos a la conflagración e incluso los altibajos financieros del final de los veinte o los primeros años del III Reich; finalmente, la época de la reconstrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial y la guerra fría. Logró cierto éxito parroquial en el caso de *Fabiola* y algunas emociones evangélicas en tecnicolor que no llegaron a llenar iglesias. Cabe plantearse si la versión reciente de *Quo Vadis?* (2001) por Kawalerowicz, puede atender a las relaciones entre comunismo y cristianismo en la Polonia de las últimas cuatro décadas. Para el Vaticano, que vio en la película *Fabiola* y en *Quo Vadis?* las mismas posibilidades cristianizantes que en la novela original, un regalo procedente de la misma pantalla que tantas almas ponía en peligro, pudo ser una sorpresa que hubiera más público disfrutando de dos o tres horas de pecados romanos, que arrepentidos con los protagonistas en el último cuarto de hora. Pero bueno, el esfuerzo didáctico es evidente, por más que sólo en los muy tocados por la fe podía más la fuerza mística que el instinto lúdico. Y eso que se habían servido argumentos que explicaran la licencia pagana que conduce al caos, como algo opuesto a la virtud cristiana, y judaica, que conduce a la paz. Enseñaba también la épica cristiana que las parejas deben sublimar su objeto erótico en religioso, obteniendo un matrimonio tradicional sereno y feliz como premio. El ciclo de *Ben-Hur* es tan asexuado que ni siquiera queda claro si el protagonista está enamorado de Esther, de Mesala o de Quinto Arrio, (y en la versión de 1959 no hacen ni caso a la sugestiva vamp egipcia que le acechaba en Roma). Durante el siglo veinte, la épica cristiana enseñó también que el camino del triunfo empieza en lo oculto, en las catacumbas, pero lleva a loor de multitudes. Que el mejor pagano es

el que se convierte. Y que si algún intelectual no es capaz de sentir fe, se suicida, como Petronio o Séneca. Y que la fe en Cristo lleva a lo más alto: al triunfo, al poder, o al cielo directamente; y *-last but not least-* que algo tendría el dolor cuando tanto santo lo prefiere a vivir en la perversa pero maravillosa Roma. La épica cristiana, por otra parte, albergó hasta los inquietos años sesenta una diversión que liberaba lúdicamente una cierta corriente de voyerismo de tendencia sadomasoquista. Se vio más sangre y más epidermis que en ningún otro género y el público esperaba con fruición el momento de taparse la cara horrorizado. Sólo las esclavas de Cleopatra podían ondear más curvas que las que bailaban en las fiestas de Nerón, y ¿dónde se ha visto más violencia que en la carrera de *Ben-Hur*? La épica cristiana fue el más aguerrido vehículo de misionazgo. No recuerdo película alguna donde un fervoroso cristiano haya abandonado su fe para seguir los estrictos *mores* de alguna Lucrecia, para casarse por *confarreatio*, y sin divorcio, seguir el *cursus honorum* y comprarse una *villa*, donde ejercer de *paterfamilias* y ganarse el *ius trium liberorum*. Y eso que, de darse la situación, la tolerante fe romana sólo le habría exigido que el culto no fuera misterico, para garantizar el orden público y los *mores maiorum*. En la épica cristiana, las mujeres son Ligias o Popeas. O sea, como en Plauto, *matrona* o *scortum*, con la salvedad de que las matronas son o serán cristianas. Y, a todo eso, el capital provino casi siempre de procedencia judía, que es tanto como decir que la épica cristiana complace a católicos, protestantes y judíos. Cabe reconocer, no obstante, que las series de TV europeas de los ochenta tratan con mayor objetividad a la familia romana y sus hábitos. En la épica cristiana, además, pesan enormemente los tópicos generales de la épica política. Se nota especialmente en el diseño de personajes femeninos, que suelen actuar bajo la sombra de Cleopatra, de su vertiente erótica sobre todo. Popea generalmente, a veces Mesalina, se presentan incluso con características físicas o psicológicas parecidas: rasgos de aire oriental o simplemente mediterráneos, naturalidad sexual e inquietante pasado, y prometedor futuro, de *mantis religiosa*. Los momentos pugilísticos que presagian lo agresivo tienen su representación en Ursus diseñado según una figura hercúlea. Lo político y social apenas aparece levemente en el ciclo de *Fabiola* a través de una representación maniquea del enfrentamiento entre Majencio y Constantino.

7. 1. Por influencia de los ciclos comentados, rozan a veces, por fin, el género muchas películas que se acercan a la biografía de *emperadores*<sup>39</sup> romanos, escogidos tan solo por su tendencia a la cristianización del Imperio o a la persecución de la nueva fe, pero siempre con algunos rasgos que caracterizan el *peplum* de tipo místico: torturas, persecuciones, asesinatos masivos etc., tal vez no siempre con el mensaje de la pervivencia de la Iglesia. El *procristo* por excelencia es Constantino, cuyas circunstancias históricas se han comentado en el ciclo de *Fabiola*, del que depende directamente. La figura cinematográfica de Constantino, basada en la tradición cristiana según la cual Constantino el Grande (274-33), antes de la Batalla del Puente Milvio, tuvo visiones y sueños, que le avisaban de que vencería bajo el signo de la cruz<sup>40</sup>; e hizo situar el símbolo en los escudos y estandartes de sus soldados, con los buenos resultados que podría testimoniar, digamos, Benedicto XVI. Así lo relatan al menos *In hoc signo vinces* (1914) de Nino Oxilia y *Constantino el Grande* (1961)<sup>41</sup>, aunque cuando se escriben estas líneas, leo referencias de un documental llamado *Constantine's Sword* (2008) de James Carroll, parece ser que contrario a la política oficial del Vaticano que lo quiere conciliador de pensamientos religiosos, y le adjudica a Constantino la responsabilidad ética de haber cedido poder militar a la beligerancia de ciertas tendencias cristianas.

7. 2. *Anticristos*<sup>42</sup> son en la pantalla Nerón y sus *alter ego*; sobre todos, Calígula en *Inmolazione* (1914), *Demetrius y los gladiadores* (1954), *Barrabás* (1962), *Calígula* (1979 de Tinto Brass y 1982, de Joe D'Amato) y *A.D.* (1985, TV); también Tiberio en *La túnica sagrada* (1953) y *A.D* (1985, TV)., y eventualmente Tito en el ciclo de *Los últimos días.*; Domiciano en *Oro para el César* (1962); un irónico Antonino en *Androcles y el león*, 1952 de Chester Erskine;

---

<sup>39</sup> Título confuso en el cine, donde se le llega a otorgar a Julio César.

<sup>40</sup> Diego Bassi, en una curiosa observación lo relaciona con las reflexiones de la luz en cristales de hielo: <http://marcianitosverdes.haaan.com/2007/08/un-fenomeno-atmosfrico-en-el-origen-del-cristianismo/>

<sup>41</sup> En el catálogo de *imdb*, se cita una versión de 1921 sin más datos. Por otra parte, *La espada y la cruz* (1958) de Carlo Ludovico Bragaglia la he citado en trabajos anteriores como de este ciclo *-errare humanum est-* cuando se trata de una fantasía en torno a la muerte de Cristo y sus milagrosas influencias, con romano a redimir, María Magdalena y Barrabás, en versión politizada.

<sup>42</sup> Uso el nombre en el sentido de antagonista o impedimento de la expansión de los cristianos.

un Cómodo, más príncipe gladiador que otra cosa en *Los dos gladiadores* (1962) de Mario Caiano; y también el muy popular Atila (1916, de Febo Mari; 1954, de Pietro Francisci; 1954, de Douglas Sirk). La obra de Tinto Brass con pretensiones biográficas<sup>43</sup> y basada en la novela de Gore Vidal, que había participado en el guión de *Ben-Hur*, pudo haber aportado aspectos interesantes, si se hubiera decantado hacia la épica política. Pero su director optó abiertamente por el sexo y la violencia de unas imágenes muy próximas a las aberraciones que cuenta Suetonio<sup>44</sup> -me he referido a ello páginas atrás- sin apenas prestarle la atención debida a sus primeros 21 capítulos, que hubieran dado una visión mucho más interesante para un público a quien Brass probablemente prefirió imaginar sorprendido. Por si fuera poco, Bob Guzzione, el productor provenía del campo pornográfico y ordenó un montaje, no autorizado por el autor, con escenas de sexo real añadido. En la actualidad circulan las dos versiones. Los actores, tan prestigiosos como Malcolm Mc. Dowell (Calígula), Peter O'Toole (Tiberio) y Helen Mirren (Cesonia), aberraron de la manipulación de su trabajo. En en 2005, la Mirren -que interpretaría años después a la reina Isabel II de Inglaterra demostró su sentido del humor participando en el falso tráiler de un no menos falso *remake* de *Calígula*, que se presentó en la Bienal de Venecia. Nada aportaron otras aproximaciones, más simple ludibrio que lúdicas, a la figura del príncipe -Joe D'Amato (1982), *Calientes noches de Calígula* (1982) o *Las perversiones de Nerón* (1997) de un tal Raf de Palma- y la descripción más seria se logró en la impecable serie *Yo, Claudio*, interpretado por el actor británico John Hurt. Pero, antes que nadie, Nerón, la más popular de las leyendas históricas. La tradición cristiana nunca se ha interesado por las eventuales virtudes de gobernante de Nerón, sino por lo que hoy llamaríamos cínicamente prensa del corazón. A Nerón le hicieron leyenda sus relaciones incestuosas y su matricidio; también su fama de asesino e incendiario; sus extravagancias artísticas; y, claro, perseguir cristianos. El incesto que le atribuyen Suetonio y Tácito siempre fue omitido<sup>45</sup>, por más que se insinúa en la serie *Yo*,

---

<sup>43</sup> Se aparta bastante de mensajes relacionados con el cristianismo, para buscar directamente, el escándalo.

<sup>44</sup> Casi exclusivamente a partir del capítulo 22 (...*Hactenus quasi de principe, reliqua ut de monstro narranda sunt...*)

<sup>45</sup> En < <http://www.peplums.info/pep13a.htm#13a1>> se hace referencia a una película pornográfica que probablemente hallara inspiración en el asunto: *Las*

*Claudio*. Sin embargo, para el cine ya nació asesino en *Néron essayant le poison sur ses esclaves* (1896) de A. Promio -de un poco más de un minuto de duración- y Méliès seguía la corriente en un episodio de *La civilización a través del tiempo* (1908): *Nerón y Locusta*, a partir de los rumores que acusaban a Nerón de la muerte de Británico, hijo de Claudio. De su responsabilidad en el incendio de Roma, un asunto complicado para los historiadores, no cabe duda cinematográfica y hay pruebas de ello en toda su filmografía, si bien en *Nerón y Mesalina*<sup>46</sup>(1949) de Primo Zeglio, se trata de algo casi accidental. En *Barrabás* (1962) de Fleischer, los cristianos acaban confundidos con los esbirros del emperador. Barrabás paga por ello y es crucificado<sup>47</sup>. Deja también testimonio la serie de TV *Anno Domini*, de la iniciativa de Tigelino para complacer a su desequilibrado príncipe. En 2005, se estrenó la última hasta ahora versión biográfica de Nerón en una serie llamada *Imperium*, que coproducen varias cadenas europeas. La obra, monótona si más no, procura apartarse de los tópicos, margina sin obviar el tema del cristianismo, y parte de un Nerón más o menos equilibrado, con vocación artística. Los guionistas prefieren crear una historia que glosarla -ya se ha dicho- y aquí lo hacen sin fortuna, ni razón dramática. Desde desequilibrar los hechos -el senado tiene la culpa de la radicalización del protagonista- hasta crear cronologías imposibles -la proporción de su edad, la de Calígula y Claudio- la narración va pegando bandazos sin objetivo detectable. Y lo peor de todo, el personaje carece del menor carisma, en las antípodas del Emil Jannings de 1924. Queda para el final reconocerle a Peter Ustinov la más memorable de las presencias neronianas, desde luego la más divertida, con su sonrisa cínica, su mirada lasciva y su voz suave capaz de producir escalofríos. Eso, sin olvidar a Klaus M. Brandauer, que compuso el más profundo, elegante y variable. Y seguramente, el más creíble, pero en la pantalla, con frecuencia, puede más el brillo que el perfil.

---

*aventuras sexuales de Nerón y Popea* (1981) de Antonio Passalia.

<sup>46</sup> Se trata de Estatilia Mesalina, una de sus esposas. No confundir, como pretende el título, con la esposa de Claudio.

<sup>47</sup> Para la primera crucifixión de esta película, la de Cristo, se aprovechó un eclipse auténtico cerca de Roma el 15 de febrero de 1961, en una de las más afortunadas planificaciones de la historia del cine.

## 8. Apunte sobre Parodia

Los tópicos cristianos no han sido tan parodiados como pudiera esperarse por la exageración de su diseño. Ciertamente es que en el cine mejicano se produjeron en los principios del sonoro algunas vidas de Cristo risibles a su pesar, pero sólo la referencia al tema de Androcles, que ejecuta B. Keaton en *Las tres edades*, 1923, merece destacarse, por más que lo es de las *venationes* como *munera* en el cine, nunca sobre el carácter cristiano de la leyenda. Cuando B. Berkeley toma el sadomasoquismo romano para un sueño erótico/musical en *Escándalos romanos*, el martirio y tortura es entre amo y esclava, no hay religión de por medio. Queda claro desde un principio, que Roma es objeto de parodia, pero el cristianismo, no. Dejando a un lado este segundo punto cuya razón ya hemos apuntado: la censura eclesiástica ha sido y es más difícil de romper que la política y la erótica, y su influencia sólo queda superada por la censura económica, el ciclo de *Quo-Vadis?* asume en sus propios tipos y tópicos unos rasgos caricaturescos.

**8. 1.** Nerón parodia su propia maldad, convirtiéndose en un personaje que connota la inspiración de Wilde, Beaudelaire, Shaw, en sus guionistas. Petronio Arbiter, actúa como espectador y modera lo desmedido de su contexto. No debe ser casualidad que sean británicas las dos obras que asumen más directamente la sátira del martirio: *Androcles y el león* (1952) de Chester Erskine, según G.B. Shaw, y *La vida de Brian*, de Terry Jones y el grupo Monty Python (1979). Ambas destacan por la calidad de sus diálogos, el rigor de los tópicos, la magnificencia de la exageración, el buen conocimiento de las fuentes, única forma de lograr una sátira inteligente, y el dominio del anacronismo. En *Androcles y el león*, es atribuible a B. Shaw (aquí Pascal sólo es productor, y el realizador Erskine es también guionista) y a una exquisita interpretación de corte escénico. Destacan la figura del emperador, histórico y clarividente, sorprendido por el carácter cristiano pero no alterado por ello; la mártir ocasional, que sólo se dejará salvar de la muerte a cambio de un matrimonio bendecido; el mártir violento cuyo destino es convencer con su dialéctica sadomasoquista y predica el placer de poner la obra mejilla exigiendo a los demás la pertinencia de ofrecerla a sus manazas, aunque a la hora de la verdad fracasa como mártir por su temperamento violento y su fuerza física: es más útil como pretoriano. El inocente paranormal de Androcles, cuya fe protege la buena suerte, una especie de antecedente de Francisco de

Asís. Disparates como la conversión del patricio a manos del temible gigante cristiano o el vals de Androcles y el león, sellan el criterio de Bernard Shaw sobre las leyendas piadosas.

**8. 2.** *La vida de Brian* arremete directamente contra las vidas de Cristo en el cine, y por contigüidad, contra la épica cristiana. La magnificencia, por ejemplo, del anfiteatro, se convierte en unas gradas medio vacías, en primera sesión infantil. cuya arena o bien alberga restos humanos de una *venatio* o los mártires no lo han sido por cristianismo, puesto que Cristo aún anda por ahí. Después, un combate entre un pobre reciario echado a empujones y un esforzado *secutor* que “perseguirá” a su oponente hasta caer víctima de un infarto. La calidad de la parodia se basa en el detalle minucioso con que se aúnan las fuentes bibliográficas y filmográficas con los anacronismo. El apunte irónico sobre el personaje de Cristo y sus seguidores lo es sólo desde el punto de vista político, en cuanto los muestra inmersos en un contexto diacrónico: ya había mártires antes según muestra la lapidación y el prólogo a los *ludi gladiatorii*; y sincrónico, porque Cristo predica entre una turba de profetas que se disputan los seguidores; y es crucificado en un bosque de cruces cuya única víctima real es Brian que está allí por accidente, aunque cualquiera de ellos le vale a sus seguidores para arrimar el ascua a su sardina política. *Androcles...* y *La vida de Brian* -como sucederá con *Golfus...* respecto a la visión de Roma- se convierten en una lúcida visión de aquel tema que satirizan, moderan, y lo que es más interesante, confirman entre los géneros cinematográficos. Y Nerón, naturalmente, el más parodiado. En *Mi hijo Nerón* (1956), Alberto Sordi crea un príncipe músico y poeta, cuya madre, la desmedida Gloria Swanson en su decadencia, le incita sin cesar a la guerra y a la intriga política. Casi se le comprende. Mel Brooks, en *Loca historia del mundo*, pierde la oportunidad de hacer gracia y se limita a exhibir alguna que otra gansada de vodevil.





## Capítulo 6

### La épica clásica en el cine: *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Eneida*.

Donde se trata de la épica griega y romana de fuente literaria. De cómo algunos autores se han atrevido con Homero y, eventualmente, incluso con Virgilio. Se observa también cómo Homero se apuntala en la tradición fílmica con las versiones de la *Odisea* y de la *Ilíada* en los años cincuenta. Y que la primera, 1954, es una fecha a recordar pues origina el neomitologismo cinematográfico, el *peplum*. Donde se constata también que en los años noventa de 1900 la TV pasa a ser depositaria de la narrativa homérica; y el cine, del gran espectáculo con la por ahora última versión de *Troya*.

#### 1. Algunas reflexiones

La maravillosa *Cabiria* de Pastrone inclinó el cine hacia Roma y nunca se varió esta tendencia. *La caduta di Troia* (1910) había sido el escalón sobre el que se erigió el cine de cartón piedra. Realmente, los relatos históricos son más fáciles de trasladar que los poéticos. Y de hecho, la obra homérica contiene las únicas anécdotas susceptibles de hacerse guión casi con la misma facilidad que, digamos, la propia novela *Quo Vadis?*. Pero la novela histórica del característico romanticismo cristiano de final del siglo XIX tomó en la pantalla un *corpus* muy compacto ligado al éxito editorial. Homero es en el siglo veinte un autor para intelectuales y los intelectuales rechazan el cine hasta que la llegada de la TV les permite defenderlo<sup>1</sup> sin dejar de ser conservadores. Y es que los intelectuales de revista son tan radicales como volátiles. El caso es que un realizador alemán, concienzudo artesano, amanerado y esteticista, rodó una *Ilíada -Helena, la caída de Troya-* en 1924, en e involuntaria competencia con el *Ben-Hur* de Fred Niblo y con *Los Nibelungos* de Fritz Lang. Frente a la agilidad del clásico americano, Noa ofrecía erudición y estaticidad. Frente a la concreción de los carteles de uno, la otra presentaba largas parrafadas. *Helena...* no tuvo nada que hacer frente al gigante de la producción

---

<sup>1</sup> Yo, *Claudio* (GB, 1978) es la primera serie que exige respeto frente al cine. *Roma* (HBO et al. 2005-07) recupera el testigo. En los inicios del tercer milenio, es un lugar común que la calidad narrativa reside en las series de TV, frente al gran espectáculo que ofrece el cine.

americana. Tampoco fue una competencia seria para *Los nibelungos*, tan densa como una epopeya, tan lírica como una ópera. En cualquier caso, vista aisladamente, y bajo la perspectiva del nuevo milenio, es una obra encantadora y muy didáctica, que permite seguir a Paris desde que era pastor en el Ida, protegido por Agelao y juez de diosas de pasarela; y a Helena desde que se consagra a Afrodita, y a Adonis; que les une en Citérea y les deja huir; que recurre a Hesíodo y a cantos homéricos y relata la génesis de la guerra, el último período que cuenta Homero en la *Iliada*; que culmina la historia con las referencias de la *Odisea* y el canto segundo de la *Eneida*. Es una obra de estética decididamente anticuada, conservadora en su época, pero marca una curiosa tendencia de los productores a recrear un ciclo troyano de vez en cuando y enfrentarlo a la producción comercial del momento. Así, la *Helena...* de Noa se exhibe en una época, la década de los veinte, que ve fracasar versiones cinematográficas de varias novelas históricas<sup>2</sup>, alrededor de un *Ben-Hur* triunfador, pero también arruinado. La *Helena...* de Noa presenta un Paris a lo Rodolfo Valentino, que cuida blancos terneros hasta que descubre su identidad real; un Paris que enamora a Helena dormido bajo la estatua de Adonis, cual éste enamoró a Venus. Presenta a una Helena trágica a lo Sarah Bernard. Noa muestra también un surtido de héroes y combates. El carro de Aquiles vence en los juegos olímpicos varios siglos antes que Ben-Hur en Antioquía. Héctor y Andrómaca hacen llorar al público en su inefable despedida, mientras Astianax juega con las armas de su padre. La recreación plástica de esta secuencia homérica inspiró, tal vez, a Carmine Gallone, 1937, en su desmesurada *Scipione l'Africano*<sup>3</sup>, cuando el protagonista se despidió de su esposa y de su hijo. En fin, que los combates ante la muralla y los diálogos agónicos, mediante carteles, se suceden casi alternados hasta la entrada del caballo en las murallas. Todo un espectáculo al que el paso del tiempo ha conferido dignidad y simpatía, donde una erudición exhaustiva lucha por vestirse de melodrama. Se insistirá más adelante.

---

<sup>2</sup> V.g. el *Nerón* de J. Gordon Edwards (1922), para la FOX, la *Mesalina* de Guazzoni (1923), la *Teodora* de Ambrosio, *Quo vadis?* de Ambrosio y Jacoby (1924), con Gabrielle D'Annunzio, para la Palatino Films, *Los últimos días de Pompeya* (1926). Y alguna más..

<sup>3</sup> Cf. cap.3.

## 2. El regreso de Homero y el neomitologismo.

Tras la II Guerra Mundial, se volvió a poner de moda la épica cristiana, unas veces ligadas a las propagandas religiosas<sup>4</sup>, otras a la recuperación del espectáculo propio del desarrollo técnico que el cine gozaba en los cincuenta<sup>5</sup>. Entre carreras de cuádrigas y leones devorando cristianos, pasan relativamente desapercibidas *El talón de Aquiles* de Mario Amendola (1952) y *La manzana de la discordia* (1953, de Marc Allegret). Es el precio de la originalidad<sup>6</sup>. Eran una especie de avanzadilla paródica de la nada despreciable moda homérica, que acabaría por instaurar una de las más peculiares corrientes de cine popular de todos los tiempos, italiana de origen, europea en virtud de las coproducciones: el neomitologismo. Carlo Ponti y Dino de Laurentis ofrecieron al veterano Mario Camerini la oportunidad de dirigir *Ulises* (1954). La obra en cuestión fue una excelente película de aventuras por más que, como siempre, la menospreciara la crítica. Iniciada *in medias res* como la obra original, mostraba una selección de aventuras explicadas en *flashback* sin renunciar al entorno sobrenatural: la ira de Poseidón, la magia de Circe, el cíclope, el canto de las sirenas. A título de curiosidad, las corrupciones del mito tenían casi todas, si no todas, cierta base literaria. Por ejemplo, el canto de las sirenas que hablan a Ulises de su familia e imitan la voz de su mujer y de su hijo, la unidad de Circe y Calipso en una sola mujer de aspecto semejante a Penélope. Se acusó a De Laurentis de haber extendido el personaje de Circe para aumentar la presencia de su esposa, la actriz Silvana Mangano. Puede ser, pero en cualquier caso lo hizo con la connivencia de no poca mitografía decadente. Sólo la amnesia de Ulises, real en el film, fue una variable voluntaria. Un Ulises que manipula a Nausica y a Alcinoos habrían sido rasgos inadecuados para un héroe de después de la guerra mundial. Silvana Mangano se convirtió en una imagen inseparable de la iconografía de Penélope, como le había pasado a Ava Gardner con

---

<sup>4</sup> Así *Fabiola* de Blasetti o *Los últimos días de Pompeya* de Paolo Moffa y Marcel l'Herbier, ambas de 1949.

<sup>5</sup> El cine de romanos se liga a los inventos: *La túnica sagrada* es la primera película estrenada en cinemascope; *Ben-Hur* se fotografía en 70 mm. y con sonido estereofónico. *Cabiria* había usado el *carello* (*travelling*) por primera vez, invento de Segundo de Chomón, operador del film. Cf. cap. 1.

<sup>6</sup> Pasa desapercibida también la excelente *Espartaco*, de Ricardo Freda, revulsiva para la época en que se hace y con momentos brillantes. No es pues la mitología lo que pasa desapercibido, sino lo singular.

Venus. Se hablará también más adelante. Así las cosas, el éxito inmediato de *Ulises*, dio lugar a otra coproducción de resultado tampoco nada desdeñable: *Helena de Troya* de Robert Wise, 1956. Rossanna Podesta, que había sido Nausica, interpreta el papel de la heroína espartana y Brigitte Bardot tiene aquí su primera oportunidad, en un breve papel. Frente a su ajejo antecedente alemán, Robert Wise, un ya entonces notable director americano, que dirigió años después *West Side Story* (USA, 1961), opta por naturalizar la acción y convertirla en melodrama histórico. El ciclo homérico inauguró de hecho el 'neomitologismo'. Y éste dedicó a Troya algunas de sus cintas más interesantes, como *La ira de Aquiles* de Mario Girolani (It., 1962); y una díada troyana, que merece especial atención, no por su calidad objetiva, me temo, pero sí por su bien modesta función mitográfica y didáctica: *La guerra de Troya* de Giorgio Ferroni (It., 1961), y *La leyenda de Eneas*<sup>7</sup> de Giorgio Rivalta (It. 1962). Ambas estaban protagonizadas por quien proporcionó figura reconocible a Hércules, el actor Steve Reeves, en el papel de un Eneas más prudente y más político, que no superhombre sin límites. Con Eneas, maduraba el héroe neomitológico y se relacionaba la saga de Troya con los orígenes de Roma. Incidía sobre los desastres de la guerra y la ruina de la casa de Troya. *La leyenda de Eneas* mostraba un héroe, un Eneas que alguna vez fue Hércules en la pantalla, definitivamente cansado de la violencia, y, por lo contrario, promotor del esfuerzo en equipo para crear la nueva Roma. Tal vez suponía el fin del neomitologismo. Incluso se recurría allí a fragmentos de *La guerra de Troya* para mostrar un *flashback* donde el héroe recordaba su procedencia. Sin duda, Troya forma parte de una cierta cultura popular en los cincuenta y los sesenta. Cabe observar, a título de anécdota, que no faltan críticos espontáneos que hablan del tema como si hubieran leído la obra de Homero, cuando en realidad han visto películas neomitológicas. La clave está en el hecho de que el ciudadano medio se cree que en la *Ilíada* de Homero se explican la toma de Troya, la entrada del famoso caballo y la destrucción de la ciudad. El error, pecado de pedantería, se debe a que todas las glosas troyanas de la historia del cine han debido tomar las referencias a la caída de la ciudad de la *Odisea* o el canto segundo de la *Eneida*, para no dejar la historia inconclusa. El cine vale al menos, pues, para fingir cultura literaria.

---

<sup>7</sup>Cf. Cano, 1981, "Una versión cinematográfica de *La Eneida*", *Faventia*, UAB, Bellaterra (Barcelona): 171-183.

### 3. La *Iliada*

*La caída de Troya* de G. Pastrone (It. 1910<sup>8</sup>), de 33 minutos de duración en su copia restaurada en 2005, sirvió a su autor para ensayar los últimos avances en fotografía. Homero, sentado a la izquierda del encuadre sobre los espectadores que le atienden con la boca abierta, recita sus versos acompañándose de una lira<sup>9</sup>. Inspirada en la pintura renacentista para la composición de figuras, *La caída...* presenta decorados tridimensionales a diferencia del estilo teatral único hasta entonces y experimenta con el lenguaje cinematográfico: se busca cierto movimiento en posición lateral y se presenta la profundidad de campo. El resultado es que los planos fijos, antes sencillos cuadros representativos, devienen planos secuencia por su capacidad narrativa: como cuando los amantes son espiados por un esclavo y se atiende, a la vez, a la historia de amor y a la conspiración que les acecha. En pos del naturalismo frente al escenario teatral, Pastrone no evita la tentación mitologista, y los amantes son trasladados a Troya en un carro volador, una concha de alusiones venéreas, arrastrado por amercillos sobre un fondo negro. Y, naturalmente, el gran caballo de madera impresiona al público en su primera aparición por la playa, por más que en el interior de la ciudad cambian las proporciones y sorprende que pueda bajar tanta gente de la cavidad. Con respecto a su escaso metraje, la trama es bastante profusa en detalles argumentales: Menelao recibe a Paris y tiene pensado atentarse contra su vida, los amantes huyen con la aquiescencia de Venus. Menelao convoca a los gobernantes comprometidos en la defensa de Esparta. Ya en Troya, llegan las naves griegas y se inicia el asedio. Los troyanos resisten y los griegos acuden a la treta del caballo, que es introducido festivamente en la ciudad, mientras el ejército agresor aparenta retirarse. Se celebra la falsa victoria, pero por la noche el gigante suelta su carga mortífera. Los griegos saquean e incendian la ciudad. Helena y Paris inician la huida, pero Menelao les alcanza en uno de los salones de palacio y mata a Paris. La ciudad en llamas da fin a la escueta epopeya. Fue

---

<sup>8</sup> Es una obra de datación controvertida. Mitry (*F.U.* v.5: 17) le asigna 1910, pero fue inscrito en el registro de la propiedad privada en 1911. Fue restaurada en 2005 por la Cinemateca del Comune di Bologna, el Museo Nacional del Cinema de Turín y la Cinemateca de Friuli.

<sup>9</sup> *La Iliada* se recitaba en público acompañada de subrayado musical, habitualmente en tres sesiones de unas seis horas cada una.

una pequeña gran película que inició el estilo publicitario, la película más grande jamás rodada, que había de acompañar a la épica romana al menos hasta *Gladiator* (USA, 2000). Un relato intemporal aquella *Troya*, con centenares de figurantes, escenarios monumentales y espectáculos al borde de la magia. Un buen *munus*, en definitiva: la apoteosis de Itala Films, creada para estas producciones. Puede que la actuación del elenco fuera estática y gesticulante, pero los perfiles arquitectónicos sobre el cielo de la noche, la atmósfera misteriosa de la aparición del caballo, la información en campo profundo, el movimiento de personajes en escena, ofrecían una nueva manera de concebir el espectáculo cinematográfico, definitivamente independizado, pero no aislado, del teatro. *La caída...* supuso también la primera reacción de los intelectuales hacia un arte que comenzaba a escapar de los recintos de feria<sup>10</sup>.

**3. 1.** Manfred Noa -volvamos a su *Helena*- en 1924 y para los estudios Emelka, relató el ciclo troyano, en forma de largometraje en dos partes, desde el nacimiento de Paris hasta la caída de Troya. La trama estaba muy trabajada y salió una obra erudita de estilo germánico. Y, por el mismo patrón, lenta, farragosa y muy acartonada, aunque no exenta de abundantes logros estéticos. Vista hoy es fascinante, mas no pudo entonces competir, decía más arriba, con la coetánea versión de *Ben-Hur* (Niblo, 1925) y quedó en un innmerecido olvido, hundida en su propio país por su coetánea, *Los Nibelungos* de Fritz Lang. Se llamó sencillamente *Helena*<sup>11</sup>, con el epígrafe de *El rapto de Helena*, en su primera parte, y de *La caída de Troya*, en su segunda. La estructura en episodios de *Helena* y el claro destino nacional de sus héroes, la convierten en la primera y paradigmática gran epopeya homérica en el cine.

---

<sup>10</sup> En <http://www.cinemainpiemonte.it> se pueden leer unas cuantas críticas variopintas de intelectuales que rechazan la película o la consideran digna de su atención.

<sup>11</sup> Fue restaurada en el museo del cine de Munich y se ha podido ver en el Canal Arte. La copia de la Filmoteca Nacional de España se proyectó en Sitges acompañada por un pianista durante el VII Simposio de Estudios Clásicos, Barcelona, 1983. En las actas del congreso publiqué un artículo monográfico sobre la obra de Noa, que incluía algunos errores de interpretación, debido a que en aquella copia faltaban fragmentos, sobre todo un breve lapsus al final de la cinta, y su montaje no era completamente fiable.

**3.1.1.** *El rapto de Helena* parte de una serie convergente de ritos primaverales. Una ceremonia afrodisiaca en Citérea adjudica a Helena la representación de las mujeres griegas. Deberá ir a la isla y consagrarse a Adonis. Príamo atiende a los oráculos en Troya. Paris, en el Ida, toca su flauta bucólica. Agelao le informa de su verdadera identidad y de que ha de regresar a Troya con su verdadero padre, Príamo. Paris, antes de partir, sueña que ha elegido a Afrodita la más bella entre las diosas y ella le ha encargado ir a Citérea. El encuentro será irremediable y Helena ve en sus ritos el rostro de Paris. Ciclones y tormentas enviados por las diosas menospreciadas crean situaciones de desastre y mal agüero. Para mayor desdoro de Menelao, Aquiles gana en los Juegos Olímpicos una carrera cuyo premio entregará Helena, y cuyo ganador la acompañará a Citérea. En Citérea, Helena reconoce a Paris en la estatua de Adonis, a quien debe consagrarse, y confunde a Paris, que descansa a sus pies, con el propio dios. Él, al despertar, ve a su Venus. El flechazo es radical y huyen juntos bajo el manto de Afrodita a modo de vela. Los que van a recoger a la reina de su retiro religioso maldicen a los amantes y transmiten a Menelao la incómoda noticia, que le sorprende precisamente en un enfrentamiento personal con Aquiles, también prendado de su mujer. En Troya, mientras tanto, se suceden los presagios y las profecías. Paris llega a las costas troyanas y se lleva a Helena al Ida, presentándosele como pastor. Aclaradas las confusiones, Paris es reconocido como príncipe, y a Helena se le adjudica la representación de Afrodita. Sólo la profecía de Esaco le es adversa y Príamo la rechaza. Llega una embajada con Menelao al frente. Ella asume la representación de la diosa, y que su presencia protege la ciudad. Menelao se muestra agresivo y Helena le rechaza. Una flecha encendida será la señal para que la guerra comience. Las primeras escaramuzas dejan a Paris en buen lugar.

**3.1.2.** En *La caída de Troya*, la guerra dura ya mucho más de lo previsto. Los héroes están nerviosos y buscan atajos en el camino. Tersites aviva los rencores entre unos y otros para forzar algún duelo. Aquiles, que convive con Patroclo, es uno de sus objetivos. Menelao impone su criterio de que él debe enfrentarse al raptor de su dama. A Aquiles le irrita perder protagonismo. Mientras tanto, en Troya, algunos grupos abogan por la entrega de Helena, pero en su presencia los hombres caen a sus pies. Aunque, a veces, ella quisiera irse, Príamo no lo permitiría. Hasta Héctor, cuando va a pedirle que vuelva con los griegos, se retracta e intenta seducirla. Arrepentido, vuelve con su esposa y se dispone a marchar a primera línea.

Andrómaca la culpa del riesgo que corre su marido. Paris debe también ir al combate, por más que ha prometido a Helena mantenerse apartado del peligro. De nuevo en el campamento, se presta atención a Aquiles y Patroclo. Aquél está airado y se dedica a las jóvenes que le entretienen. Éste se siente celoso. Frente a las murallas, Paris está a punto de caer bajo las armas de Menelao. Helena interviene en persona y lo arrebató en su carro, mientras arrecian las escaramuzas. Los griegos llevan la peor parte y hasta se incendian las naves, mientras Aquiles sigue con sus bailarinas. Patroclo le suplanta y cae bajo la fuerza de Héctor. Aquiles promete venganza. Hay prisioneros y son llevados dentro de las murallas. Príamo intenta comprometer a Helena contra sus compatriotas, pero no lo logra. Paris incluso se enfrenta al rey, su padre. Ambos son detenidos para ser juzgados. Príamo acude a Esaco y sus presagios son los peores: Troya ha de caer, Príamo morirá y su pueblo entero desaparecerá de la faz de la tierra. Aquiles se presenta ante las murallas y busca a Héctor, que acepta su destino. Herido de muerte, pide que se respete su cadáver. Aquiles lo profana y lo arrastra por el campo de batalla atado al carro del vencedor. Las primeras consecuencias en Troya son terribles. Príamo, fuera de sí, hace matar a Esaco. Hécuba pide que le traigan a Helena, Andrómaca exige que muera, pero la reina se niega a asumir venganzas personales. Príamo se presenta ante Aquiles para pedirle el cuerpo de Héctor. El héroe exige a cambio que Helena le lleve la corona de vencedor que debiera haberle entregado, tras su retiro en Citérea. Ante el cuerpo de Héctor, Príamo encarga a Paris la defensa de la ciudad, le culpa de la muerte de Héctor y le entrega una flecha envenenada para matar a Aquiles. Cuando Aquiles acude a recoger la corona de manos de Helena, Paris, presionado por Príamo, le dispara al talón, su punto vulnerable. Sorprendidos los griegos, Agamenón fuerza a Menelao a jurar que matará a Helena. Ella, entre tanto, recrimina a Paris su acción. Las tensiones en Troya afectan a todos los personajes. Paris pierde los papeles, se enfrenta violentamente a Príamo y es encarcelado, Helena le rechaza. Traicionados los griegos, se sienten justificados para diseñar su propia traición: el caballo. La armada griega zarpa y recalca tras unos promontorios. Al día siguiente, la gran estatua de madera aparece en la playa. Príamo ha tenido visiones y piensa que tal vez los dioses perdonen a Troya si sacrifica a su hijo. Hécuba, naturalmente, se opone. Entre tanta profecía, el caballo puede ser un buen augurio de Atenea. Le hacen cruzar el recinto y lo emplazan en el centro de la villa. Tras las celebraciones, todo el mundo está borracho. Sólo Paris y Helena han meditado sobre su



responsabilidad y están dispuestos a morir por ello. El caballo deja salir su carga mortífera. El único guardián es asaetado. Helena y Paris, en libertad, son los únicos testigos, pero Helena, a modo de sacrificio final, le pide a Paris que no dé la voz de alarma. Él desesperado tira su espada y se deja matar por Menelao. Herido de muerte, se arrastra cubriendo a Helena de las flechas que han comenzado a volar. Príamo, oye la algarada y toma conciencia de que es el fin, mientras Esaco se le aparece para confirmarlo. Paris muere no sin antes disculpar a Helena ante su marido de toda responsabilidad. Helena toma una copa de veneno, y, en un gesto final, arranca las cortinas que descubren ante Príamo el desastre Troyano. Príamo le arrebató la copa y bebe él su contenido. Menelao interpreta en ello un gesto final de su esposa a favor de su pueblo y la perdona. Troya se desvanece entre ruinas y cenizas.

**3.1.3.** El anecdotario de ambas partes es erudito y la mitografía iliaca tan profusa que cuesta atreverse a hablar de invenciones absolutas. Es válida la historia de Paris<sup>12</sup> y fácil de aceptar por el público. Las leyendas mediterráneas lo identifican con José o con Moisés, pongo por caso. El afeminamiento del príncipe como pastor de corderos en vez de toros, y vestido a la frigia, -Vladimir Gaidarov<sup>13</sup> imitando a Valentino- contrasta con un Príamo cruel, casi arrepentido de haber perdonado la vida a su hijo neonato. Hécuba<sup>14</sup> es una madre tierna, siempre dispuesta a perdonar a su hijo, pero solidaria con Helena, por el hecho de ser mujer. La Helena de Noa es un personaje contradictorio sometido a su destino. Ella<sup>15</sup> escogió a su marido y le ofreció una corona como vencedor entre los pretendientes. La película reinterpreta este símbolo a lo largo del

---

<sup>12</sup> Un personaje difuso, aparte de Homero o Virgilio, que no le muestran gran simpatía. Su leyenda se dispersa entre la biblioteca de Apolodoro, los comentarios medievales de Tzetzes o las fábulas de Higino, más las referencias de Luciano u Ovidio. Cualquiera de los detalles de la película que se comentan tienen alguna base en los manuales clásicos de difusión universal. El manual de Bulfinch, por ejemplo, goza de gran popularidad, data de 1855 y no ha dejado de reeditarse hasta nuestros días. *Los mitos Griegos* de Robert Graves, a partir de su publicación en 1955, es otra muy probable fuente para guionistas de películas mitológicas.

<sup>13</sup> Fue un hijo pródigo para Murnau en *Der Brennende Acker* (1922).

<sup>14</sup> La enorme actriz Adele Sandrock, capaz de hacer llorar a la platea con su Hécuba y, diez años más tarde, desternillarse con la Juno que interpretaba en el *Anfitrión*, de Schunzel.

<sup>15</sup> Cf. nota 13, sobre detalles de la película en general.

metraje. La espartana, por cierto, debió asumir el destino de mujer infiel, que le había asignado la mismísima Afrodita, incómoda por no haber sido debidamente honrada en las bodas de Tíndaro. La diosa une y ayuda a la pareja a lo largo del filme, como cuando les envía vientos favorables<sup>16</sup>. Respecto a las múltiples leyendas sobre la forma de conocerse los amantes, las películas escogen su variable y le buscan expresión plástica, pero ninguna le ha dedicado tanto tiempo a las historias prebélicas hasta la miniserie *Helena de Troya* (USA, 2003, de J.K. Harrison). Entre el conjunto de recreaciones destinadas a engrandecer la figura de Aquiles, destaca el diseño de un episodio en el entorno de unos juegos olímpicos, inspirado en el tema de la corona, para poder incluir una carrera de carros. Otro aspecto nada desdeñable a considerar es la carga sobre las espaldas de Esaco de las profecías abundantes alusivas a la caída, que en las fuentes<sup>17</sup> se reparte al menos con Casandra, Heleno, Laocoonte y los sacerdotes de Apolo. Casandra recupera su función, algo frivolidada, a partir de la *Helena...* de Wise. *Helena...*, por fin, propone también la divinización de los amantes mediante su analogía con las funciones y las efigies de sus protectores Afrodita y Adonis. La espartana reconoce al de Troya, dormido bajo la estatua de Adonis, y ella es lo primero que él ve junto al altar al abrir sus ojos. Una alusión, seguramente al relato que Ovidio desgrana en sus *Metamorfosis* (10, 345 ss.). En el relato, se explota también la tardanza de los amantes en llegar a Troya, y se contaminan las referencias -pudieron haber recalado en Chipre, Fenicia, Egipto- con el descubrimiento de la identidad real de Paris. La belleza de la reina hace el resto y, a pesar de declararse varias veces dispuesta a entregarse a los griegos, ni el pueblo, ni el propio Príamo lo permiten, una situación que *Ilíada* y *Odisea* aseveran. *La caída...* sigue varios episodios del poema. Los suficientes y de forma adecuada como para reconocer las fuentes. Los relatos de la toma de la ciudad se apoyan, desde el mismísimo Pastrone, en citas odiseicas y en el canto segundo de *La Eneida*. El tratamiento de los episodios marca también una diferencia de enfoque entre cine y literatura a que se ha hecho ya cierta referencia. Ante la asamblea de ancianos, por ejemplo, Helena se pone a disposición del pueblo de Troya y Paris se ofrece a servir de rehén en su lugar. Es el Paris fílmico, idealista, desprendido, amante

---

<sup>16</sup> Alguna de las imágenes pudieran estar inspiradas en Ov. *Heroid.* 16 y 17.

<sup>17</sup> Cf., sobre todo, *Il.* 6, 252; 13, 363ss.; 24, 699; *Od.* 11, 421; Verg. *Aen.* 2, 199ss., 245 y 343.

atormentado, bien lejano del homérico: pragmático, egoísta, apasionado, inconsciente. Helena pasea su inocencia, afronta su *pathos* desdichado, película tras película, sin apenas rozar la ambigüedad homérica. Uno y otro fueron, por una vez, desplazados por el protagonismo de Eneas en en el *peplum* *La guerra de Troya* (It. 1961, de G.Ferroni), donde Paris es un personaje desconcertado e incapaz y Helena, una mujer que fue bella pero atiende a su propia decadencia junto con el paso del tiempo y el desgaste de un romance desvaído. En paralelo a las discusiones troyanas sobre la eventual devolución de Helena a su pueblo, entre los griegos se suceden las disputas a varios bandos. Tersites, el más feo de los griegos, es vapuleado por Ulises y agredido por Aquiles; un episodio paródico, que según algunas mitografías, pudo acabar con el intriguante en el Hades a manos de Aquiles a quien aquél había acusado de necrofilia sobre el cadáver de Pentesilea. En *La caída...* muere a manos del héroe como escarmiento a las tropas por haber encabezado un motín que intentaba el regreso a casa. Aquiles se enfrenta con todo el mundo por sus ardores bélicos. También con Agamenón y, sobre todo, con Menelao, a quien le envidia que Helena sea su esposa. Se mantiene una cuestión de faldas, pero se eleva el nivel. No es serio, en una película del siglo XX, armar la de Troya por un adulterio; pero menos, poner en peligro el resultado por un sencillo “no-quiero-dormir-solo”. La perspectiva de los tiempos varía y eso no es un insulto para las obras clásicas. En realidad, el enfoque más fiel a la *Ilíada* sería un modesto *peplum*, *La ira de Aquiles* (It.,1962), ya citada. En resumidas cuentas, es Menelao quien va a enfrentarse con Paris en una de las mejores escenas de combate de la película, que se aproxima notablemente al relato literario (*Il.* 3, 340.382): las lanzas usadas en vano, lo inútil de la espada de Menelao, su ataque irascible a brazo libre. Si es Helena quien rescata a Paris y se lo lleva, a nadie debe extrañar. Se trata de su comunión con Afrodita -Hera queda también desplazada- que hace de la espartana un personaje fuerte y activo, frente a la blandura de Paris. Otro momento esencial, la muerte de Patroclo, define un modelo fílmico constante. Patroclo toma entonces las armas sin conocimiento de Aquiles<sup>18</sup>, otra de las modificaciones necesarias para humanizar el relato según éticas modernas. Los últimos episodios, que tradicionalmente constituyen el tercer acto de la película, resultan algo confusos por exceso de información, con nuevas variables sobre el poema: el

---

<sup>18</sup> Al contrario que en *Il.* 16.

encarcelamiento de Paris -ha perdido su honor en el combate y de paso se justifica que sea un gris Héctor quien pase a protagonista-, el combate en cuestión -también razonablemente próximo a los versos originales, eliminadas las presencias divinas- la muerte del héroe y la profanación del cadáver. Las dudas de Héctor y su primera retirada se justifican con la visión del hijo que le espera y la de la inalcanzable y omnipresente Helena, que condiciona también la entrevista entre Aquiles y Príamo, pues aquél exige que Helena le devuelva la malhadada corona de los juegos, que había ceñido indecorosamente sobre las sienes de Paris. La reina preside así también la muerte de Aquiles, como lo ha hecho con la de Héctor, asaeteado aquél a traición cuando va a recogerla. En buena parte de las versiones, la entrevista de Príamo con Aquiles incide sobre el lado humano de los caudillos abrumados por las muertes de que son responsables y sobre lo efímero de la gloria<sup>19</sup>, y suele resultar un buen momento dramático que ofrece, no el paso definitivo a la reflexión sobre la muerte como único logro de las guerras, sino un descanso antes del último estallido de violencia: el episodio postizo de la toma de la ciudad. En esa resolución -decía más arriba- sobre todo virgiliana, Paris suele morir a manos de Menelao, aunque frecuente mitografía lo habría liquidado antes por cuenta de Filoctetes, por cuanto quien cayera a manos del de Esparta, con el concurso de Ulises, habría sido Deífobo, su hermano y sucesor en el lecho de Helena. El fin, a modo de ópera muda, tiene en la muerte de Príamo el momento culminante. Helena, viuda de amante y con el marido a punto de alcanzarla, ha coqueteado con el suicidio, pero es el rey quien lo comete. Homero opina que Helena sentía añoranza de su patria y aceptó feliz la vuelta con Menelao. Así lo cuenta ella en la *Odisea* (8, 199ss). En las versiones cinematográficas, y ni siquiera se puede decir que en todas, lo más que se puede encontrar es una aceptación resignada del perdón.

---

<sup>19</sup> Nunca he sabido ver en la lectura, y relectura, del canto 24, una escena tan emocionante como patética. Aquiles, creo, adopta un tono de obediencia a los dioses, no de piedad hacia Príamo, y le trata con tono de superioridad condescendiente y algún sarcasmo.

**3.2.** *La vida privada de Helena de Troya* (1927) fue una curiosa visión contemporánea del tema, dirigida por Alexander Korda a partir de un guión oscarizado de Gerald C. Duffy sobre la novela de John Erskine y algunas ideas de la obra de teatro de Robert Sherwood *The road to Rome* (sobre Aníbal, el original). Maria Korda, esposa del director, era Helena; Lewis Stone, Menelao y Ricardo Cortez, Paris. Sólo quedan dos fragmentos, del principio y del final, unos 30 minutos en total, que se guardan en el British Film Institute. Las pocas referencias que se encuentran sobre ella hablan de una película espectacular que narraba con inteligencia y humor las relaciones entre Helena y sus contemporáneos al regreso de Troya. Erskine trataba con naturalidad consuetudinaria los problemas familiares de la heroína y su marido, Menelao, su hija Hermione, su sobrino Orestes y otros miembros del clan maldito, además de la visita de Telémaco en busca de noticias de Ulises. Helena, pues, deviene un mujer avanzada a su época y bastante entrometida; Menelao, un auténtico calzonazos; Hermione, una joven avergonzada por la conducta de su madre. Todos los problemas provienen de los entresijos familiares y el portero asume el punto de vista de la narración. Alexander Korda repitió su enfoque de la historia con minúsculas en obras como *La vida privada de Enrique VIII* (1930), donde acentuaba los perfiles humanos y procuraba evitar los delirios de grandeza, pero sobre todo la rigidez del cartón piedra.

**3.3.** *La Helena de Troya* de Robert Wise (1956) fue una de las primeras, si no la primera, superproducción euroamericana -luego llegarían *Alejandro*, *El león de Esparta* y otras- dirigida por un importante artesano como Wise, capaz de contar con amenidad cualquier historia. Wise intentó combinar romanticismo y gran espectáculo, en cinemascope y tecnicolor, según el reciente modelo de *Quo Vadis?* y creo que conviene mirarse con respeto su obra, preñada además de nombres ilustres en sus créditos. Yakima Canutt, 2º director años después de la carrera de *Ben-Hur*, y el futuro maestro Sergio Leone, en la segunda unidad, iniciaban la costumbre de acompañar nombres veteranos de figuras emergentes. Max Steiner subrayó la acción con una inspirada partitura, marcial a veces, pero sobre todo pegadiza y nostálgica. En el reparto se daba salida a dos jóvenes promesas cuyo vuelo nunca llegó a alcanzar grandes alturas: la bellísima italiana Rosanna Podestà y el galán lituano-francés Jacques Sernas, cuyas carreras nacieron con el *peplum* y allí se desarrollaron, mientras duró, alternando con los *spaghetti western* y el cine de acción hasta estabilizarse como actores de series de TV y

secundarios de prestigio. A ella se le pierde la pista en *Segreti, Segreti* (1985), donde compartía un buen guión con excelentes actrices como Alida Valli, Stefania Sandrelli o Lea Massari, y poco después de haber interpretado a Hera en el entonces nuevo *Hércules* del actor Lou Ferrigno. Por lo demás, estaban acompañados de algunos notables de la escena inglesa entre los caracteres de apoyo: Sir Cedric Hardwicke (Príamo), Stanley Baker (Aquiles), por ejemplo. Las coproducciones nacieron con problemas, y el primero de ellos era la poca garantía de calidad que daba carecer de una auténtica versión maestra. Ni la Podestà o Sernas pudieron rodar en inglés, ni los demás en italiano, luego la obra estaba condenada al doblaje, y los protagonistas a no estar tan bien dirigidos como los que compartían idioma con el director. La versión original fue la inglesa y las voces de Helena y Paris, prestadas. Se eliminó a los dioses, excepto en referencias cultas de los diálogos. Así se había hecho siempre y así siguió con el curioso efecto de hacer creer al público que se halla frente a obras históricas. La verdad, creo, es que la *Ilíada de Homero* es una maravillosa epopeya de hace tres mil años, que puede ser leída, admirada y estudiada con respeto. Pero hacer de ella una película no es tarea fácil. De entrada, hay que reconocer que el público del patio de butacas no se interesa por una anacrónica cólera de Aquiles, pero puede hacerlo por una coalición que ataca una ciudad estratégicamente situada, con cualquier excusa ética. Además, el relato debe empezar y acabar -Troya tiene que caer- en un tiempo perceptible en su conjunto, y el protagonista debe llegar hasta el final de la historia, si no habrá que darle forma de saga y hacerlo en varias películas (eso lo hace mejor la TV). Habrá de ser verosímil y deberá evitar lo repetitivo<sup>20</sup>. En la obra de Wise, algunos personajes salen mal parados<sup>21</sup>: Agamenón es un militar ávido de poder, Aquiles, un neurótico con ansias de protagonismo. Menelao, un marido incompetente, celoso y posesivo. Las anécdotas quedan desfiguradas. Nada sabemos de las aventuras de Paris -playboy entre las diosas-, ni de sus rasgos de príncipe de cuento (perdido y recuperado, protegido por la divinidad, con un destino a cumplir, y todo eso). El guión sufre altibajos constantes -las intervenciones de Aquiles rozan el límite de lo risible- pero el esfuerzo artesanal del director, un buen montaje, una fotografía y una música excelentes con momentos dignos del mejor melodrama, convierten la película en una obra entretenida para

---

<sup>20</sup> En ese aspecto, Homero es sencillamente irritante.

<sup>21</sup> Buen director, buenos actores, habrá que echarle la culpa al guión.

quien la vea con ojos castos y no espere el espíritu de la saga clásica más rica, sino una cinta de amor y aventuras fantásticas. Por otra parte, una heroína que desprecia a su marido, cohabita con su amante y vuelve como botín de guerra, pero no arrepentida, era algo impensable para la mentalidad de los años cincuenta. Sólo Homero pudo imponer un tema así a la censura imperante. Y el *munus*, claro está. Pese a escorar hacia el melodrama fastuoso con detalles a lo Douglas Sirk, la segunda unidad trató de sacar partido a los combates ante la muralla y a las armas, escudos, yelmos, buques y armamentos que buscaron la mayor similitud posible con los, por otra parte no muy abundantes, datos arqueológicos a disposición. Con respecto a su antecedente germano, la nueva *Helena de Troya* iniciaba su relato a partir del viaje de Paris a Esparta, en misión diplomática, pero ofrecía también un encuentro previo mediante el recurso a un naufragio que dejaba a Paris en las playas del litoral<sup>22</sup>, donde lo atendía una Helena de incógnito, como citando momentos emblemáticos del *Ulises* de Camerini. También semejante a Ulises, Paris mostraba su categoría de guerrero en un combate con Áyax. Y Menelao, su poca fiabilidad. Helena avisa al troyano de que se teje una trama y acaban huyendo juntos empujados entre el azar y la pasión. Como en la obra de Noa, las referencias a Afrodita abundaban, y también el carácter de Agamenón, un político ambicioso con planes personales. Príamo sigue siendo el gobernante anciano y prudente desbordado por los hechos, probablemente el mejor personaje de la historia en casi todas las versiones. Como en otras epopeyas norteamericanas se había recurrido a la presencia y la poderosa dicción de un buen actor inglés, Sir Cedrick Hardwicke, acostumbrado a los papeles de apoyo en filmes épicos y que no tardaría en interpretar al faraón Sethi en *Los diez mandamientos* (1956) de Cecil B. de Mille. En la nueva *Helena...* se optó también por unificar los presagios, esta vez en Casandra. Por fin, y como siempre, la obra se resiente de la falta de consistencia del personaje de Paris, que hasta la versión de Petersen -y algún *peplum*- no se dejó en la segunda fila que Homero propone.

---

<sup>22</sup> En rigor, Esparta se hallaba a más de 30 kms. del mar, rodeada de montañas y cruzada por el río Eurotas. Por alguna razón, en las películas, suele haber escenas de puertos, playas o acantilados.

### 3. 4. *Helena de Troya* (2003, TV), de J. K. Harrison

Tras la *Odisea* de Konchalovsky, la TV se convirtió en sede habitual de la epopeya. *Helena de Troya* se llama miniserie porque corresponde a un formato estandar previsto para ocupar unas cuatro horas de programación con las interrupciones publicitarias. Prescindiendo de eso, se trata de un largometraje de poco más de dos horas tres cuartos, filmado en cinemascope, que en otras épocas pudiera haber entretenido una tediosa tarde de cine de barrio. Cualidades, cinematográficas, literarias, artísticas, a parte, es comparable por su ambición al clásico mudo de Manfred Noa, y mantiene ciertas referencias a la versión de Wise, empezando por el físico de los protagonistas, con una mayor incidencia sobre la vida de Helena anterior a su matrimonio. Como la obra de Noa, la nueva *Helena...* se construye como historia de una pareja cuya relación estaba destinada a modificar el curso de la historia. No es una obra maestra, ni destila la seriedad de otras epopeyas televisivas, el *Espartaco* (2004) de Robert Dornhelm, p.e., pero mantiene una cierta originalidad divulgativa al añadir algunas anécdotas del mito, como el rapto de la heroína por Teseo o el pacto de los héroes que aspiraban a la mano de aquélla. Admite, además, la presencia de los dioses en la acción: se reconoce a Zeus como seductor de Leda y padre de Helena, las tres diosas se aparecen a Paris en un sueño y Afrodita le ofrece como premio el amor de la mujer más bella de su mundo. Comparte, eso sí, algunos vicios instalados en versiones anteriores, como la magnificación del personaje de Paris o la disminución del de Menelao, no tan maltratado aquí como en la versión contemporánea de obligada referencia, la *Troya* de Petersen. Comparten ambas con su antecedente de Robert Wise un Agamenón político y ambicioso sin escrúpulos, capaz aquí de sacrificar a su hija para lograr sus objetivos. La epopeya televisiva arranca con el nacimiento de Paris y una desesperada visión de Casandra niña, que convence a Príamo de que el neonato debe ser apartado de la casa real. En Esparta, los guionistas reducen algunos personajes y adaptan otros para simplificar la historia. No hay parejas de gemelos, Pólux es el único varón y Clitemnestra es la hermana mayor. Por otra parte, raptada Helena, Pólux asume el rescate personalmente, que se reduce la invasión a Atenas de los dióscuros, y la cosa acaba en tragedia, cuando Teseo y Pólux se matan en la reyerta. El mito se fuerza de nuevo, al basar en esa circunstancia una reacción airada de Tíndaro que cede su hija a los pretendientes, quienes la echan a suertes, tras conjurarse a defender el honor de quien la obtuviera. La tradición



homérica recoge, por lo contrario, que Helena habría escogido ella a Menelao, y el juramento habría sido un recurso de Tíndaro, de acuerdo con Ulises, que consiguió a cambio la mano de Penélope, para evitar que algún pretendiente resentido creara problemas. Mientras tanto, Paris ha regresado a Troya, ha mostrado su valía personal, se le ha reconocido y forma parte de la familia real. Paris está, pues, en situación de ir a Esparta como embajador, donde sufre una conspiración<sup>23</sup>, que le acerca a la reina. Se reconocen y huyen juntos<sup>24</sup>. Declarada la guerra, se citan la etapa de Aulis y el sacrificio de Ifigenia, una embajada de Agamenón y Menelao para solicitar la devolución de la reina, y el rechazo de Príamo a cederla. Siguen batallas rutinarias y poco brillantes, en las que el triste papel de Aquiles degenera por momentos hasta el más burdo de los ridículos. Una nueva variante afecta al combate entre Menelao y Paris. Se fuerza una ladina treta de Agamenón para que Paris resulte drogado y en inferioridad de condiciones y de manera tan evidente, que Menelao rechaza la posibilidad de darle muerte<sup>25</sup>. De no menos precipitada forma se dan las muertes de Héctor, del propio Aquiles, de Paris y hasta la toma de Troya, cuyo final alberga una inesperada tragedia que pudiera llamarse ‘Agamenón furioso’, en la cual, el átrida asesina a Príamo a sangre fría, rapta y viola a Helena y, finalmente, cae apuñalado por Clitemnestra, que se ha presentado de súbito para vengar a su hija Ifigenia. En resumidas cuentas, una obra excesiva en sus limitaciones, con personajes tan poco dibujados que devienen caricaturescos, y cuyos medios hubieran sido suficientes si se hubiera dispuesto de un guión más trabajado y una dirección de actores bastante más correcta. Dejémosla en sus buenas intenciones antibélicas -eso siempre es educativo- y la ambición de los caudillos por controlar una Troya de enclave crucial, cosas que deben justificar la maldad de Agamenón, la estupidez de Aquiles, la debilidad de Menelao y la cursilería de Paris, cuyo fantasma pronuncia las últimas palabras a recordar: “las naciones promueven las guerras, pero son las personas quienes pagan las consecuencias”<sup>26</sup>. El final, un éxodo

---

<sup>23</sup> Se reconoce en esta zona la influencia de la *Helena...* de Robert Wise.

<sup>24</sup> Hasta aquí, una primera parte comparable a la de Noa, sin Citérea ni juegos olímpicos, pero con el rapto de Teseo.

<sup>25</sup> Se cita la niebla homérica, que acoge una conversación privada de flema británica entre Menelao y Paris.

<sup>26</sup> Pese a que pierdo mi objetividad de comentarista, no me resisto a opinar que las guerras las promueven malas y perturbadas, personas concretas, y pueblos enteros pagan las consecuencias. Pero generar una bonita y hueca frase al final de una

al estilo de la *Helena de Troya* de Wise deja dos variantes. Helena sigue a Menelao resignada, pero libre, y lo hacen atravesando las ruinas humeantes de Troya.

### 3. 5. *Troya* (2004) según Wolfgang Petersen

Cuando David Menioff adaptó *La Ilíada*<sup>27</sup> que debía dirigir Wolfgang Petersen para la Warner Brothers, lo tenía muy claro. *Troya* es una historia autónoma a partir de la obra homérica. Su *story line* es “A largo de los tiempos, los hombres han hecho la guerra. Unos, por el poder; otros, por la gloria o por honor; y algunos, por amor”<sup>28</sup>. De modo que la clave es diáfana: Aquiles representa la búsqueda de la gloria; Agamenón, el ansia de poder sin escrúpulos; Héctor, la defensa del honor; Paris el amor. Pues, la verdad, el guionista no ha hecho una mala lectura a mi escéptico modo de ver. Bien es cierto que han recortado drásticamente los personajes. Y ¿cómo no?, si la *Ilíada* es el censo global de la mitología griega. Ergo seleccionan los que le son de utilidad en función de la trama, en virtud del bien claro equilibrio entre el *ethos* y el *pathos*. También debe forzarse la mitografía. Así, se elimina pronto a Menelao, que como todo marido es un estorbo en cualquier historia de amor. En cuanto a Helena, los espectadores de 2003 no son susceptibles de encajar que Helena y Menelao rehagan su matrimonio después de armarse la de Troya, por más que el humanista Robert Wise -se dice más arriba- se atrevió a organizar un final homérico en su versión de 1956, donde la bellísima Helena añoraba a su Paris muerto, en la popa de la nave que la devolvía, por la fuerza, a Esparta. Y no es que la versión de Petersen no sea humanista, no. El autor ya había mostrado su antibelicismo y los horrores de la guerra en *El submarino* (1981). Y su lectura ‘actual’ de *Troya* es respetable. De entrada, a Agamenón lo único que le interesa de la ciudad cercada es su situación geoestratégica, esto se mencionaba ya en la *Helena...* de Harrison, y la fuerza que obtiene de una coalición que no sabe, o no puede, oponerse a sus objetivos. Enfrentarse a Aquiles es más una acción política para debilitar a la oposición. Por su parte, Aquiles es un héroe egocéntrico, a quien hay que presentar enamorado, y no simplemente herido en su orgullo como en Homero, para conferirle

---

película no hace daño a nadie.

<sup>27</sup> Consta así en los títulos, pero el final contamina fragmentos de *Eneida 2*.

<sup>28</sup> Lo tomo de su site en INTERNET.

un punto de credibilidad (de *fides*) que permita justificar su actitud. Y Héctor, sin duda -y con Príamo- el personaje más fiel a Homero y el mejor tratado por la película, es un héroe fatigado, como el *Ulises* de Camerini, como el *Espartaco* de Fast/Kubrick, ambos con el rostro del actor Kirk Douglas; igual que el Julio César de Pascal/Shaw (*César y Cleopatra* 1945) y el de Manckiewicz/ Shaw/Shakespeare (*Cleopatra* 1963). Incluso en los *pepla* -éstos sí-homéricos y virgilianos, *La guerra de Troya* de Giorgio Ferroni (1961) y *La leyenda de Eneas* de Giorgio Rivalta (1962), el hercúleo Steve Reeves construía un Eneas cansado de su destino de héroe. *Troya* es una película notable y, desde luego, la mejor contaminación de la leyenda hasta hoy, bien ligada a los tiempos que corren. Una Troya que pudiera ser Irak<sup>29</sup>, con un Agamenón que no deja de parodiar a los caudillos contemporáneos que decían buscar armas de destrucción masiva donde no hay más que poder, territorio, y un botín apetitoso. Tiene defectos graves, evitemos las hagiografías. En la quema general de personajes desaparece Eneas, por ejemplo, y lo recuperan de manera precipitada. Es una chapuza, desde luego, pero no por ser infiel a Homero o a Virgilio, sino porque no se puede asignar función a un personaje sin haber conocido su carácter y la trama que puede generar. Por lo contrario, si Menelao muere en el primer acto a manos de Héctor, y Agamenón cae apuñalado por Briseida, sólo los eruditos temerán por la *Orestiada* o algún canto de la *Odisea* y, afortunadamente ya están escritos. Si Aquiles entra en Troya, y Paris le asaetea un poco más tarde y más de cerca, y luego salva a Briseida, sólo a los lectores de Homero les puede molestar. Pero ésta es una epopeya de Petersen<sup>30</sup>. En definitiva, si la corrupción ha acompañado a las leyendas mitológicas a lo largo de toda la historia de la literatura; si la contaminación es una efectiva técnica de creación artística y literaria, ¿por qué hay que montar en cólera cuando el cine se toma las mismas libertades? Al fin y al cabo, Petersen arriesga y empobrece su obra por no impedir la existencia de una *Eneida* (¿pensaba en una segunda parte?). En Troya se opta en líneas generales por la naturalización de los hechos, aunque la presencia de una Tetis humanizada no deja de sugerir aspectos sobrenaturales, cuando se atreve a predecir con seguridad las

---

<sup>29</sup> En *Troya*, como en el *Alejandro* de Stone, flota el fantasma de la vergüenza de los demócratas americanos por la repugnante invasión.

<sup>30</sup> El llamado *director's cut* está editado en DVD. Considérese, además, que su obra se llama *Troya* y no, por ejemplo, “La *Ilíada* según Homero”

opciones de Aquiles y su posibilidad de trascender la valía de los héroes. En honor de Aquiles y su buen nombre, se evita también que Ulises lo encuentre vestido de mujer en un gineceo; y se le convierte en tutor y primo<sup>31</sup> de Patroclo, para evitar habladurías<sup>32</sup>. La espectacularidad de los planos generales, las batallas, detallistas a veces en la reproducción del texto homérico y algunos momentos intimistas, logran un notable nivel estético<sup>33</sup>. Valga decir que me planteo las consideraciones imprescindibles para examinar la película con objetividad: la imaginación literaria es distinta de la cinematográfica. Aquélla abstrae, y ésta concreta. Aquélla generaliza y ésta especifica. Aquélla es de lectura personal y ésta compartida. Por lo demás, Petersen elige el camino de una historia y la completa con las fuentes habituales -*Iliada*, *Odisea*, *Eneida*, mitografía asequible- que ya se han comentado en otras versiones. En realidad, las variables algo más osadas que se permite, tienen por finalidad dar coherencia a la historia y solidez a los personajes. Así, en el primer episodio, un prólogo, se confrontan los caracteres de Agamenón y de Aquiles. Uno persigue el poder y el otro, la gloria. Uno es militar y el otro guerrero. Uno es frío y el otro, pasional. Su contrapunto mantendrá la narración. A tal fin, se crea una batalla en Tesalia y se recurre a Apolodoro y Diodoro Sículo para invitar al legendario Triopas a formar parte de los antecedentes de la guerra Troyana. En el segundo, se presenta otra serie de personajes: Paris, Héctor, Helena, Menelao. El primero es contradictorio, fuerte, pero inconstante, y romántico. Lo bastante como para enamorarse de una reina mal atendida por su esposo: Helena, más fuerte que su amante, sometida a la tensión de un *fatum* implacable. Héctor es guerrero como Aquiles, pero se sabe menos protegido por los dioses; político como Agamenón, pero íntegro; y familiar. Menelao es despótico y

---

<sup>31</sup> Eaco, abuelo de Aquiles era hermano de Menecio, padre de Patroclo. Y aquél, hermano de Peleo, que sí fue nombrado tutor de Patroclo, según cuenta el propio Homero (Il. 23, 85)

<sup>32</sup> Los griegos se pusieron furiosos con Stone por mostrar un Alejandro bisexual en su epopeya helénica. Aquí, al contrario que en la versión de Noa, se cubren las apariencias.

<sup>33</sup> Se acusa la obra de convertirse en una exhibición digital. ¡Por amor de algún dios! Es como acusar a *Quo vadis?* de multiplicar la información en pantalla para aprovechar el cinemascopio o a *Ben-Hur*, de abusar del sonido en la escena del Calvario. O como acusar a Homero de abusar de las escenas sangrientas. Es evidente que podrían ser menos complacientes, pero se busca impresionar al público. Un espectáculo no exhibicionista, sería sencillamente un oxímoron.

displicente. No hace caso a su mujer, mas exige su fidelidad. El rapto adopta tono de novela de aventuras, y no participa de la tensión melodramática que le confería Wise, ni de los tintes trágicos de Noa. En un nuevo episodio, Ulises se encarga de convencer a Aquiles, en Phtia, de que debe participar en la invasión de Troya, que Agamenón ha decidido. Se presenta a Patroclo, decía, como primo y pupilo de Aquiles. El héroe consulta con su madre, Tetis, una fascinante presencia de la actriz Julie Christie, y conoce sus opciones: vida próspera y olvido, o muerte en Troya y la gloria. Aquiles adopta desde ese momento la fuerza de protagonista que no había obtenido hasta entonces en otras versiones. Una nueva propuesta de *Troya* es el reconocimiento mutuo de Aquiles y Héctor en el templo de Apolo, ya en la costa Troyana, y la captura de Briseida, de quien el mirmidón se enamora sinceramente (un rasgo humano, que Homero no le confiere). Este episodio resume de forma quirúrgica la mitografía previa al breve período que relata el de Cos. Se suprime, además, el personaje de Criseida y la Briseida fílmica absorbe todos los personajes femeninos secundarios aparte de Andrómaca y Hécuba. Después Petersen deja que los días que dura la epopeya original se conviertan en la totalidad de la guerra de Troya. Se evita así el larguísimo salto de diez años. En los episodios siguientes, se resume la cólera de Aquiles y el duelo entre Menelao y Paris. Éste queda marcado por un súbito ataque de cobardía<sup>34</sup> -no hay Afrodita que se lo pueda llevar a Troya- y aquél muere a manos de un arrebató de Héctor, ofendido por la humillación que ha sufrido su hermano. La desaparición del de Esparta supone, probablemente, el mayor trauma infringido al conservadurismo de los lectores. Narrativamente, es una simple decisión sobre materiales sin derechos de autor. A Homero, buen manipulador de argumentos anteriores, no le hubiera importado. Áyax sufre una suerte parecida, al adelantársele la muerte, también a manos del general troyano. La intensa historia de amor que surge entre Aquiles y Briseida, alterada por la brutalidad y el oportunismo de Agamenón, tampoco es algo homérico, donde se concibe a las esclavas como objetos y sólo hay egoísmo en los héroes. Es tiempo, después, de ataque para los

---

<sup>34</sup> Se le resta a Héctor, que sí sufre un ataque de pánico en el poema y huye hasta que Atenea le da fuerzas para enfrentarse a quien sabe superior. El troyano tampoco viste las armas de Aquiles. El miedo momentáneo y la soberbia desaparecen de un Héctor magnificado, con excelente resultado épico en la película.

troyanos y se dice que Aquiles ha decidido abandonar la coalición. Pero, para sorpresa general, aparece en el momento en que los griegos están siendo duramente vapuleados. Héctor le hace frente y le degüella de un tajo digno del poema original<sup>35</sup>. Al apartársele el yelmo, se descubre que no es quien parecía, sino Patroclo, que ha tomado las armas de su mentor para intentar que un golpe de efecto cambiara la acción a favor de los suyos. Petersen aquí ha optado por identificar el punto de vista de personajes y espectadores y eliminar la ironía trágica que Homero cedía a los auditores de su *Ilíada*, así como la casi totalidad del libro 17 de la *Ilíada* dedicado a describir los combates para rescatar el cadáver. Por lo contrario, adelanta su sepelio, en vez de esperar a la venganza, como en el original. Y Aquiles, claro está, renuncia a su retirada y reenfoca su ira hacia los troyanos. Se celebra el duelo entre él y Héctor, con el resultado consabido. Príamo visita al héroe y le reclama el cadáver. Se concede su petición y también doce días de tregua para celebrar honras fúnebres. Es el fragmento más cercano a Homero dentro de la Troya de Petersen, que, por el contrario, les asigna estos días a los griegos para desarrollar la idea de Ulises: el gigantesco caballo de madera, que se dejará como ofrenda de paz para el dios Poseidón<sup>36</sup>. Es una opción contradictoria, pues los griegos se retiran en un momento que estratégicamente no les es contrario. Sólo un Aquiles enamorado y renuente a la gloria les perjudica. Pero, desde luego, el caballo entra con el fin de Troya<sup>37</sup>, y los griegos, dentro de de su vientre. Agamenón mata a Príamo<sup>38</sup>. Aquiles, que ha entrado en Troya con los invasores, busca a Briseida en la confusión general. Ella se defiende de Agamenón y le apuñala. Su amante la salva en última instancia, pero cae bajo las flechas de Paris. En su agonía, anima a Briseida a salir de Troya con un grupo de supervivientes, que encabeza un joven Eneas, a propuesta de Paris<sup>39</sup>, a quienes se une

---

<sup>35</sup> Homero incluye en su grandeza un atractivo afán por las descripciones de casquería.

<sup>36</sup> La fuente habitual del episodio del caballo (Virgilio, *Eneida* 2) se lo asigna a Atenea.

<sup>37</sup> Casandra habría predicho el fin de Troya, pero nadie prestaba crédito a sus profecías, por maldición de Apolo.

<sup>38</sup> Príamo muere en casi toda la mitografía a manos de Neoptólemo ('Pirro'): Virg. *Aen.* 2. 512, ss.; Eurip. *Troad.* 17; Paus. 2. 24.; 4. 17 *etc.*

<sup>39</sup> Una simplificación que altera cierta lógica en la saga. Eneas era uno de los más destacados generales troyanos. Estaba emparentado con la familia real e, hijo de Anquises y de Venus, gozaba de la categoría de héroe. Eso confiere sentido a que

discretamente la pareja que ha causado el desastre. Y también Andrómaca, que debiera ser botín de guerra, y Astianacte, predestinado a una muerte cruel. Eneas lleva bajo su custodia la “espada de Troya”, un símbolo habitual de las civilizaciones fabulosas, aunque en las fuentes se habla del *Palladium* o de los *penates* del héroe. La epopeya finaliza con el funeral de Aquiles ante las ruinas de Troya. Como todas las versiones americanas, acaba en epitafio. Si en la versión de Wise eran palabras de Helena, y en la de Harrison, de Paris, aquí es Ulises quien certifica la caída de Troya con unas palabras de lejana, pero digna, referencia homérica, donde consagra como héroe de la Troya de Petersen a Aquiles. Un Aquiles con el rostro de Brad Pitt, que exhibe su excelente dicción y se apodera de la imagen del Pélida, tal que hiciera Kirk Douglas con la de Ulises cincuenta años antes. Y Peter O’toole reafirma un Príamo que habría gustado al propio Homero. Ambos construyen con su buen hacer el mejor momento dramático en un conjunto que flaquea ¡ay! precisamente en los diálogos. La fascinante Diane Kruger recuerda a su antecesora en la obra de Wise, y eso la sumirá, me temo, en el olvido. Brian Cox, uno de esos actores siempre ajustados, crea un Agamenón político y manipulador que no desmerece.

#### **4. La Odisea**

La versión de Giuseppe de Liguoro, *La Odisea de Homero* (1911) y la de Francesco Rossi, *Las aventuras de Ulises* (1968) son las que más caligráficamente han seguido el poema, glosando ambas gran cantidad de textos traducidos literalmente, en carteles la muda y en *off* la más moderna. La más conocida actualmente, la versión televisiva de Konchalovski (1997), no les anda a la zaga, por más que presenta un estilo híbrido con las influencias anglogermanas que marcaron el cine de aventuras fantásticas a partir de *Conán el bárbaro* (J. Milius, 1982). La de mayor éxito es la más libre, el *Ulises* (1954) de Camerini, que, con todas sus libertades, puso al servicio del público masivo el mito de Ulises y sus aventuras de regreso a Ítaca, función culturalizante, en cualquier caso.

---

asuma la coordinación de los supervivientes. En la película, choca la improvisación.

#### 4. 1. *La Odisea* (1911) de Giuseppe de Liguoro

Giuseppe De Liguoro (1869-1944), adaptó una buena serie de clásicos tras su *Edipo Rey* (1910), un éxito notable. En 1911, se atrevió con *La Odisea*, cuya dirección se encargó a Francesco Bertolini y Adolfo Padovan. Él asumió personalmente la dirección artística y la interpretación del héroe. Se presentó en la Exposición Internacional de Turín del mismo año. No había muchos antecedentes: *La isla de Calipso* (1905) de Méliès, conocida también como *Ulises y Polifemo*, una de las estampas fascinantes de su autor; *El regreso de Ulises* de A. Calmettes, producto típico de su Societé du Film d'Art. Puede decirse que Liguoro organizó un modelo de adaptación literaria. Su prólogo con la partida de Ulises enlaza directamente con la versión más completa, y contaminada, hasta hoy, la de Konchalovsky en 1997, al seleccionar algunas escenas cronológicamente anteriores a la trama del poema, para facilitar un relato comprensible ajeno a la lectura del mismo. Se trata de una escena de puerto, con gentes en movimiento, que inducen al público a entenderlo como la normalidad cotidiana previa a los hechos extraordinarios que estaban a punto de presenciar. Algo así se haría tres décadas largas después en el inicio de la *Fabiola* (1949) de Blasetti y, previo a ésta, en el *Escipión el Africano* (1937) de Gallone, cuyas masas de figurantes recuerdan a los personajes corales que comentan la acción en las obras de Shakespeare. Las escenas siguientes reflejan la vida en Ítaca durante la ausencia del héroe, en especial la actitud desafiante de los pretendientes, más aún al descubrirse la añagaza del sudario tejido y destejido con nocturnidad. Eugenia Tettoni -luego en *Los últimos días de Pompeya* (1913) y en *Delenda Cartago* (1914)- fue la primera imagen de Penélope, lejos en su aspecto más bien orondo de la espiritualidad de la Mangano. Se teme por la muerte del ausente, pero los carteles avisan de la caída de Troya, imágenes de las ruinas, y de que los héroes vuelven a sus casas. Sigue el episodio de Polifemo, encantador en el primitivismo de sus trucajes. La maldición del gigante cegado acompaña desde entonces a la tripulación, rápidamente diezmada entre Escila y Caribdis, las sirenas y una tormenta. Ulises, único superviviente ya en este punto de la historia, vaga hasta encontrarse con Calipso, que le auxilia, y llega posteriormente a la isla de los Feacios, donde conoce a Nausica y narra sus aventuras. De regreso a Ítaca, Atenea participa en la historia y transforma a Ulises en mendigo. Se encuentra de esta guisa con Telémaco, trama su venganza y compite con los pretendientes



para tensar el arco, una prueba que ha convocado Penélope. Todos caen bajo los dardos. Como la mayor parte de los restos de filmografía muda que quedan para revisión, *La Odisea* de Liguoro no está completa y presenta dificultades de montaje. Guarda la fascinación de un arte primitivo y prueba la existencia de una tradición clásica en el cine desde sus primeros momentos. Y el atractivo que esta tradición mantenía para cineastas y espectadores. Brilla, para su tiempo, en algunas escenas colectivas -la partida, el relato en el palacio de Alcínoo, la matanza- y en el uso de las transparencias, las maquetas y los trucajes. Y hasta en algún tímido y breve giro de cámara.

#### 4. 2. El *Ulises* (1954) de Camerini

La *Odisea* de Homero es básicamente una epopeya por el formato en hexámetros y la extensión del poema; y porque representa las peripecias de un importante número de grupúsculos nacionales, los asaltantes de Troya, en su difícil regreso a casa. No obstante, en el *Ulises* de Camerini, donde se apoya todo sobre la aventura del protagonista, el resultado escora hacia la épica menor, por más que sigue pesando la fuerza literaria de la fuente. Ese enfoque de la obra como seguimiento de las aventuras sucesivas de un héroe, dio el modelo a películas subsiguientes y no está tampoco aislado del tratamiento de los primitivos mudos. Es difícil explicar la proliferación de películas mitológicas en tono épico menor, sin esa ambigüedad de un cineasta que quiere seguir a Homero y hacer una epopeya cinematográfica, pero entiende que al público lo que más le va a gustar -al fin y al cabo como al auditorio de los homeristas- son las aventuras fantásticas del protagonista. Así pues, al contrario del relato épico mayor, que puede dedicarse a protagonistas diferentes por más que haya unos que sirven de nexo de unión, en la obra de Camerini, Telémaco queda desdibujado y también los ambiciosos pretendientes<sup>40</sup> de Penélope. Como compensación, la estructura en episodios propia de la epopeya, se somete a la descripción de las aventuras y la personalidad del héroe. De hecho, los primeros trabajos mudos en torno a Ulises habían hecho lo mismo. El *Ulises* de Camerini, un arquetipo al fin y al cabo, delimitaba el método narrativo organizando la serie de episodios en torno al héroe: Ulises y Nausica; Ulises y Polifemo; Ulises

---

<sup>40</sup> Tampoco es que Homero aclare mucho sus personalidades, que Camerini resume en el Antínoo, que interpreta Anthony Quinn. El resto come, bebe y jalea.

y Circe; Ulises y las Sirenas; Ulises en Ítaca, regreso y venganza. A esto, se añaden otras dos anécdotas -el manto de Penélope y los viajes de Telémaco- que actúan en paralelo entre unos y otros. Con el éxito subsiguiente del *Hércules* de Francisci, Ulises se identifica con los héroes del *peplum* y llega a vivir sus propias aventuras originales como en *Ulises contra Hércules* (1961), de Mario Caiano. Para los espectadores de la versión de Konchalovsky, que habían visto la larguísima serie de *Hércules y sus viajes legendarios* (1994-1999)<sup>41</sup>-y tal vez el *Hércules* (1997) de la Disney-, y estaban acostumbrados a la lectura de *comic*, los héroes mitológicos no resultaban nada especialmente distante. Para el público de sala en los años cincuenta, la irrupción de cíclopes y sirenas fue algo ciertamente sugestivo, aunque a la crítica teórica no acabó de convencerle la idea. Y la comparación con el poema de Homero se usó como arma arrojadiza. Unos la rechazaron por no estar a la altura del maestro, otros por depender en exceso de la lectura del poema<sup>42</sup>. Otros, por las buenas<sup>43</sup>. El caso es que la película gustó bastante a gentes que no leían la *Odisea*. Aceptado el neomitologismo como un estilo sencillo, que conecta mejor en las salas de barrio que en los estrenos de etiqueta, *Ulises* abrió con su precedente un nuevo estilo, agradable y didáctico, que no exige la lectura, pero a veces conduce a ella. Los guionistas, demasiados probablemente por más que ilustres<sup>44</sup>, decidieron eliminar algunos episodios como son la depredación de la isla de Ismaros o el conflicto en el país de los lotófagos; la hospitalidad y malograda colaboración de Eolo; el canibalesco asalto que sufrieron en el país de los Lestrigones; los toros de Hiperión<sup>45</sup> ..., y alguna cosa más. Obviado el episodio de Calipso, por identificación con Circe, la primera aventura que se cuenta es la del cíclope, que inicia aquí cierto historial de fabulosos y corruptos

---

<sup>41</sup> Cinco pilotos y 111 capítulos. Cf. Cap. 7, neomitologismo.

<sup>42</sup> “Si el espectador ha leído el poema, siente que para comprenderlo es necesario relacionar y complementar con las referencias de la memoria; si no lo ha leído, no le alcanza el tiempo para comprender o comprende sólo a medias y se pierde”, se quejaba Pío Baldelli (1970: 11ss.), no sin cierta autosuficiencia.

<sup>43</sup> B.Crowther (NYT: Agosto 18, 1955) consideró que los actores eran malos, Silvana Mángano o la Podestá un desastre, la obra no se entendía y además estaba mal doblada. Entre los defensores del cine europeo cerebral y los que consideraban el americano como entretenimiento, la epopeya y especialmente la épica menor tardaron en ganarse el respeto que merecen en su modestia.

<sup>44</sup> Según los créditos, Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio de Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli e Irwin Shaw.

<sup>45</sup> *Od.* 9, 19-66 y 82-104; 10,1-132; 9, 105-142.

enfrentamientos con héroes del mitologismo como Maciste en *Maciste, el coloso* o en *Las aventuras de Hércules*. Y naturalmente en *Las aventuras de Ulises* de Franco Rossi (1968), donde el prudente Ulises sigue unas gigantescas huellas que conducen a la caverna, entran, ninguna sale y el Cíclope no está dentro. Un lapsus divertido para una versión más que interesante y por otra parte, respetuosa con el texto y de una seriedad que la aleja del modelo del *peplum*. En líneas generales se sigue el texto<sup>46</sup>, por más que en el *Ulises* de Camerini pisaban uva de los alrededores de la cueva -en la narración homérica se hace referencia a la existencia de vides- para conseguir el vino que emborracharía al cíclope, mientras en otras películas proviene de la nave de Ulises. Esta última interpretación coincide con la homérica, en la que el vino sería el que obsequia al itacense el sacerdote de Apolo, Marón, en Ismaros. Con Circe<sup>47</sup> se identifica cinematográficamente el personaje de Calipso y no es tan sorprendente<sup>48</sup>. Hay cierta semejanza entre ambas. Incluso la bajada de Ulises a los infiernos queda asimilada a las relaciones con Circe y presenta soluciones varias. Camerini redujo el canto número once a una invocación a los muertos. Aparecen su madre, Aquiles, Áyax, y Tiresias entre otros, mientras que Rossi le prestó alguna atención. El canto de las sirenas que Ulises escucha según indicación de Circe<sup>49</sup> queda desvaído en la pantalla, porque ningún realizador ha puesto en boca de las sirenas los versos homéricos<sup>50</sup> sino coros insinuantes, vagamente eróticos o laudatorios. No obstante, la música, de Alessandro Cicognini, que contiene cortes de notable sensibilidad ("Ulises", "Penélope") y fuerza descriptiva ("Isla de los Cíclopes"), intensifica la nostalgia del héroe atado al mástil como a su destino. A continuación se inserta el naufragio, que sustituye los avatares de los estrechos de Escila y Caribdis<sup>51</sup>. Suprimido el episodio de los toros de Hiperión, y Calipso anulada por Circe, Ulises llega al país de los Feacios donde es recibido por Nausica, que se encuentra con un naufrago amnésico. No es el caso del personaje homérico, que callaba por interés propio o prevención. Las referencias al tapiz tejido y destejido mantienen la inocencia del original. En cuanto a los viajes de Telémaco, hasta la versión de Konchalovski, resultan poco funcionales

---

<sup>46</sup> *Od.* 9, 105-142.

<sup>47</sup> *Od.* 10, 135ss.; 12, 1-147.

<sup>48</sup> *Od.* 1, 1; 5, 13-493; Graves 1956: 561; *Od.* 11.

<sup>49</sup> *Od.* 12, 37-56

<sup>50</sup> *Od.* 12, 184-191.

<sup>51</sup> *Od.* XII, 73-126; 222-259.

por falta de atención a su propia trama. Finalmente, el regreso de Ulises, a que Homero dedica casi la mitad del poema<sup>52</sup>, está muy resumido en las versiones cinematográficas, aunque la de Rossi (1971) y la de Konchalovsky (1997) le prestan cierta extensión. De todas maneras, Camerini y su legión de guionistas esquematizan el episodio en forma clara y elegante. Sin intervenciones divinas, Ulises va sencillamente disfrazado por sus ropas, y los años transcurridos hacen el resto. Se suprime el combate con Iro<sup>53</sup>, porque otro de características parecidas se había introducido en su estancia entre los feacios. La matanza final le devuelve a su categoría de héroe en su última proeza. Luego, ofrece su madurez a Penélope con la promesa de recuperar la bondad de antaño. Cabe destacar el tono de amarga nostalgia que Homero supo escribir y la pantalla refleja con realismo.

### 4.3. *La Odisea de Franco Rossi*

A finales de los sesenta<sup>54</sup>, la RAI italiana centralizó la compleja coproducción de una serie de ocho capítulos que intentaba seguir con cierta fidelidad el texto de Homero y recuperaba el relato de Ulises a los feacios con la voz del héroe para acompañar la imagen, el sistema más clásico de representar una narración<sup>55</sup>. El formato en capítulos<sup>56</sup> permitió un seguimiento erudito del original con mayor atención al personaje de Telémaco y a algunos otros, como Néstor o Laertes. También alguna presencia divina recuperaba su importancia, como Atenea o Hermes. No obstante, los episodios estelares siguieron siendo los mismos que estableció la versión de Camerini, y de hecho plasmaba ya De Liguoro: la caída de Troya, el encuentro con Circe, aunque ahora también con Calipso, Polifemo, las sirenas, la llegada a la isla de los feacios, el enamoramiento de Nausica, la larga espera de Penélope, la presión de los pretendientes y su exterminio implacable<sup>57</sup>. Se respetaron algunas referencias más, como la visita a Eolo, y otras ganaron notablemente en su

---

<sup>52</sup> *Od.* 13-24.

<sup>53</sup> *Od.* 18.

<sup>54</sup> Es de difícil datación. Se rodó en el segundo semestre de 1967, se estrenó en TV en 1968 y en cines, en 1969 o 1970, según los países.

<sup>55</sup> De hecho una diégesis “*dià miméseos*”.

<sup>56</sup> De 55 minutos, con un total de 445 minutos. La versión para cines oscilaba entre hora y media y cerca de dos horas, según los países donde se exhibió.

<sup>57</sup> Las escenas de combate y el episodio de Polifemo eran mucho más sangrientos que en Camerini.

tratamiento, como la presencia de los muertos, especialmente las conversaciones con Áyax, y Aquiles y con el espíritu de Anticlea. También resultaba original la visita del rey pródigo a su padre Laertes, y su presentación a los isleños divididos por la ausencia. No faltaba siquiera el mensaje de paz y la promesa de prosperidad para recuperar los años perdidos. La versión resumida de poco más de hora y media podía compararse muy de cerca con su antecedente de los cincuenta. La versión íntegra denotaba un importante trabajo de aproximación literaria. Episodio a episodio, casi todos ofrecían un tratamiento, por una parte, más riguroso, pero menos atractivo por otra. Los escenarios eran mejores, el texto, mejor; y el conjunto, más intelectual. El elenco de actores resultaba funcional, con un Ulises -Bekim Fehmiu<sup>58</sup>- ajustado a la figura del héroe prudente; una Penélope -Irene Papas<sup>59</sup>- madura y algo aburrida como puede imaginarse a una esposa que aguarda veinte años; y un sinfín de actores y actrices de apoyo, que resumían los carteles de los mejores escenarios europeos. La obra de Franco Rossi, su Ulises y su *Eneida*, se adelantó a *Yo, Claudio* (GB. 1978) y abrió el camino a las excelentes series italianas de los años ochenta y a la época dorada de los clásicos en TV.

#### 4.4. *La Odisea* (1997) de Konchalovsky

Algunos autores estadounidenses de prestigio bien ganado, como Lucas o Scorsesse, habían manifestado ya su simpatía por los *pepla* cuando Francis F. Coppola encabezó la producción de una nueva *Odisea* que dirigiría Andrei Konchalovsky<sup>60</sup>, bajo formato de miniserie<sup>61</sup>. Experto en algunas complejas adaptaciones literarias<sup>62</sup>, se esforzó en dibujar personajes de profunda carga emocional y en desarrollar la historia de manera ágil y espectacular, recalcando su universalidad, mediante contaminaciones iconográficas, vestiduras, decorados y espacios, de las viejas culturas europeas. Al fin y al cabo fue una obra de factura norteamericana, dirigida por un autor ruso y

---

<sup>58</sup> Un excelente actor albanio-yugoslavo, de amplio prestigio anterior y posterior a su Ulises.

<sup>59</sup> Que fue Antígona y Electra, y aún sería Helena de Troya, en *Las troyanas* de Cacoyannis, y *Anticlea* en el *Ulises* de Konchalovski.

<sup>60</sup> El autor de *Siberiada* (1979).

<sup>61</sup> Como en otros casos, tiene duraciones diferentes (entre tres y cuatro horas) en sus emisiones y en la edición para DVD.

<sup>62</sup> *El tío Vania* (URSS, 1971) de Chejov o *Nido de Nobles* (URSS, 1969)

rodada en escenarios aproximados a los naturales. Fue la entrada de honor de la tradición clásica en la era digital<sup>63</sup> -la bien conocida *Hércules y sus viajes legendarios* presenta unas fuentes difusas-, por más que ese honor parece usurparlo *Gladiator* (USA, 2000), en cuanto el cine continúa teniendo mayor difusión publicitaria. Las aventuras del de Ítaca, se muestran como una serie cronológica, que parte del nacimiento de Telémaco y la felicidad truncada por el estallido de la Guerra de Troya. Se da así el caso de que se anula el *flashback* precisamente en la epopeya que lo exhibía por vez primera. Por lo demás se cuenta con los episodios habituales de las versiones anteriores y se suprimen más o menos los de siempre (los lestrigones, los lotófagos, las vacas de helios) y además, el paso frente a las sirenas. No obstante, a la Guerra de Troya, se le concede algo más de atención, en un resumen de los hechos que incluye el enfrentamiento entre Héctor y Aquiles en medio de una refriega general, y el episodio virgiliano de Laocoonte devorado, él solo, por la serpiente. Se elude el aspecto irónico de la huida de los hombres de Ulises escondidos bajo carneros, aunque uno de ellos se cubre con unas pieles entre el grupo a la carrera. Y se glosa la entrevista con Eolo y el paso entre Escila y Caribdis, muy reducido uno y modificado el otro, pero ambos basados en la historia Homérica. Se dan algunas otras variables, como el tiempo que pasa Ulises en el palacio de Circe, para reajustar el paso del tiempo en el relato; la metamorfosis de los amigos no solamente en cerdos, un aumento del grado de fantasía; los detalles sobre la muerte de Anticlea, un aumento de la presión dramática; el cambio de destinatario en la mortaja tejida, habría que hablarle bastante más de Laertes a los espectadores; la muerte de Elpenor en boca de Escila, en vez de en la isla de Circe; el propio número de cabezas del monstruo o los itacenses que devora, e incluso el diseño del escenario que alberga ambos peligros. Telémaco no llega a conocer a Helena, ni las historias que ella cuenta de su estancia en Troya. Ni la extraña moral de Helena, ni los recursos diegéticos necesarios resultan fáciles de asumir en una película moderna. Y el perro Argos, el más fiel de los amigos de Ulises tampoco permanece en la trama. No hay doncellas denunciadas, ni colgadas cruelmente por Ulises. Sólo Melante muere y es por

---

<sup>63</sup> Las series de Rossi *La Odisea* y *La Eneida* sellan la época del cartón piedra y los trucajes ópticos. Él mismo inicia en los ochenta las series cristianas con decorados en poliuretano y materiales sintéticos. Con *Hércules y sus viajes legendarios* (1994ss.) se añaden los trucajes digitales y las mezclas de decorados visuales.

accidente al pretender ayudar a su amante, Eurímaco. Y, como en la obra de Camerini, Antinoo se destaca y concentra otros pretendientes, y no sobrevive ninguno de ellos. No hay tampoco referencia a la cama de matrimonio, cuyo diseño sobre el tronco de un árbol Ulises habría aportado a la historia universal del mobiliario doméstico. Caribdis acaba con los supervivientes, mientras Homero testimonia su muerte tras romper el tabú de las vacas de Helios. Llega hasta la cabaña del porquero y allí Atenea le transforma en viejo mendicante, y no antes como se relata en el libro.

## **5. La Eneida**

A mediados del siglo XX, un breve y curioso estudio estilístico le atribuía a Virgilio valores premonitorios de guionista cinematográfico<sup>64</sup>. Curiosamente, sus versiones para la pantalla son mínimas y malogradas. Los productores han respetado, temido incluso, a Virgilio durante cerca de un siglo. O sencillamente, puede que el relato pierda fuelle privado de su cuidada artificiosidad y cueste hacer creíbles sus desmesurados personajes. Virgilio, en realidad, y su público, están más próximos a la ópera que al cine.

### **5.1. La Eneida de Giorgio Rivalta**

Una exótica versión comercial de *La Eneida*, con escaso presupuesto económico y no muy ambiciosos presupuestos intelectuales, fue rodada en pleno neomitologismo cinematográfico por un equipo de artesanos bajo estrechos límites de producción. Pese a la asumida mediocridad del producto, la obra presenta algún que otro indicio de atención al original. *La leyenda de Eneas* (1962), de Giorgio Rivalta, se presentó en su época en solución de continuidad con *La guerra de Troya* (1961) de Giorgio Ferroni. Ésta centraba su atención en el personaje de Eneas como protagonista del conflicto. Debíó de implicarse la persona de su protagonista, el actor Steve Reeves, porque el público identifica con frecuencia personajes e intérpretes, anulando una de las dos facetas, según que el éxito se deba a las características de uno u otro. En este caso, podía el personaje. Steve Reeves se había hecho famoso con el papel de Hércules en dos películas aceptables

---

<sup>64</sup> P. LEGLISE, *Une oeuvre de pre-cinema, L'Eneide*. Les nouvelles editions Debresse, París, 1957. En realidad, lo que Leglise le atribuyó al texto Virgiliano, se podría decir de cualquier texto épico.

sobre el héroe<sup>65</sup>. La superposición de Hércules y Eneas resultaba irremediable. No obstante, los guionistas supieron ver algo diferente, algunos rasgos distintivos: el Eneas de Rivalta pertenece a una colectividad, carga fatigosamente con una responsabilidad nacional sobre sus espaldas y no busca arreglar embrollos ajenos, sino un lugar donde dejar su carga y verla crecer y desarrollarse. Con estas premisas, *La leyenda de Eneas* se siente incómoda bajo el epígrafe de *peplum* y tiende a epopeya, seguramente en función de su ilustre fuente. Y como ella, deja ver influencias del personaje de Ulises, popular en las pantallas en aquella época. Pero nadie debe caer en engaño. Es una película fallida o sencillamente pobre, que no por ello deja de merecerse cierta atención, así que vamos a ello. El Eneas de Rivalta alcanza las riberas del Tíber, por tierra en una elipsis que prescinde de los seis primeros cantos virgilianos, y sólo se ilustran los cantos siete al doce. Fuera quedan el peregrinar de los teucros a la búsqueda de su tierra prometida. Y fuera, los episodios de las relaciones entre Eneas y Dido, la mujer capaz de gobernar una nación, pero no de soportar la ausencia de su amante. No obstante, en *La guerra de Troya*, se hacía alusión a los infortunios que esperaban a los derrotados que habían podido escapar bajo la tutela de Eneas. He aquí una de las innumerables ocasiones en que el cine opta por beber en sus propias fuentes. Muchos personajes caen del libreto. En el marco de un *peplum* no interesa más anécdota que el enfrentamiento entre Eneas y el rútilo Turno. El filme en cuestión puede así incluirse en un breve conjunto de obras épicas menores que tratan de episodios pseudohistóricos anteriores a la república. Pero como espectáculo histórico, o cuento bélico, tampoco da para mucho. Las escenas de combate aparecen torpes hasta el delirio. Y rútilos, etruscos, volscos, latinos y arcades se mueven por el campo de batalla, sin saber muy bien a dónde dirigirse o qué hacer con las armas de atrezzo. Claro que nadie le exige gran cosa a un *peplum* y sólo la sombra de Virgilio clama por la afrenta. Hay, al menos, una secuencia complaciente, aquella en que Eneas rememora algunos de los hechos más destacados de la guerra de Troya. Y un par de caracteres: el propio Eneas y el rey Latino. Respecto a los frescos que producen los tristes recuerdos del héroe, se trasladan aquí al palacio del rey en Laurente, en un decorado convencional, de difícil aceptación arqueológica<sup>66</sup>. Ya se sabe que estas cintas deberían tener

---

<sup>65</sup> *Hércules* (1957) y *Hércules y la reina de Lidia* (1959), ambas de Pietro Francisci. Cf. El capítulo dedicado al neomitologismo.

<sup>66</sup> Propercio 4, 1 imagina unos collados salvajes con chozas y alguna construcción



una ambientación protohistórica y que suelen concederles espacios analógicos a la antigüedad clásica. Virgilio los situaba en un templo de Juno en las proximidades de Cartago (*Aen.* 1, 141ss) y describe luego (1, 465ss.) a los atridas y Príamo; Aquiles; batallas en torno a la ciudad; referencias a otros héroes, como Reso y Troilo; el dolor de las mujeres de Troya; el triunfo de Aquiles y sus afrentas al cadáver de Héctor; el sufrimiento de Príamo; al propio Eneas; a Pentesilea y las Amazonas. En el relato fílmico Eneas ve representados en los frescos el combate de Héctor y Aquiles; las afrentas al cadáver de Héctor; la muerte de Aquiles por flechazo en el talón; el caballo entrando en la ciudad y algunas escenas no personalizadas del incendio de Troya. Todo ello, sobrepuesto a los frescos y al rostro de Eneas. Bueno, en una obra modesta, no se puede pedir mucho más. Los personajes de Príamo, Reso, Troilo, Pentesilea o la propia Palas Atenea carecen de entidad popular suficiente como para atreverse a glosarlos en imágenes. Héctor y Aquiles, por lo contrario, permiten la cita. Son reconocibles en la imaginería del *peplum*. Igual que el caballo de Troya. Los frescos resultan igualmente anacrónicos, pero son funcionales. Por lo demás, la película plasma algunos hechos del canto siete, una aproximación a los asentamientos teucros en el nuevo territorio, y resume un conjunto de escenas bélicas. En realidad, la presencia del libro original se intuye por omisión. Los personajes de Rivalta actúan como muñecos, y muñecos son en el original en manos de los dioses. Así, cuando los teucros llegan a las fuentes del Tíber, los guionistas esquivan la travesía de Libia, Sicilia e Italia, plagadas de intervenciones de Juno, Venus y Neptuno; y la bajada de Eneas a los infiernos. Cuando se quedan en un terreno, por fin, habitable, se echa de menos la profecía de Ascanio (7, 107-127). Las súbitas simpatías y antipatías de Latino y Amata por los extranjeros, les confieren un carácter caricaturesco. Virgilio le echaba la culpa a las profecías y a la furia Alecto. Los troyanos de Rivalta cazan ciervos sagrados y matan a sus sacerdotes, sin la justificación que Ascanio tiene en la obra original: la pesadísima Alecto, que también azuza a Turno contra Eneas. En la película, el enfrentamiento es norma narrativa. Unos son buenos: Eneas, Lavinia, Latino, Palante, teucros, laurentinos, arcades y etruscos. Y otros, malos: Turno, Amata, Mecencio, los rútilos. Los dioses son, en Virgilio, inspiradores y aliados, conspiradores y tramposos. Juno abre las puertas del templo de

---

en barro, labriegos vestidos de pieles y guerreros desnudos armados de astas de punta endurecida al fuego. Por más que Virgilio (7, 170ss.) deja volar su fantasía mucho más allá que el decorador de *La leyenda...*

Jano y declara la guerra (7, 620-622), y sugiere a Turno que ataque a traición (8, 1-22) o que se retire (10, 636-660), o el propio Júpiter le ordena que vuelva a ocuparse de su caballería derrotada (11, 901-ss.). Venus, por su parte, no deja solo a Eneas ni un momento: le entrega armas que ha forjado Vulcano (8, 608-614) e incluso le cura la herida que Turno le ha causado (12, 411-422). En la película no se entiende por qué se declaran la guerra, ni por qué Latino y Amata no se ponen de acuerdo, ni por qué unos se asocian y otros se enfrentan. Virgilio diseñó caracteres respetables desde algún punto de vista. Veía un Turno joven, valeroso y de noble linaje (7, 473-74), cuya cólera era causada por la furia Alecto (7, 415ss.), que llega a pensar en el suicidio al sentirse deshonrado (10, 675-684). Y un Mecencio noble rey (8, 478ss.), con un hijo que le honra, respeta y defiende hasta la muerte (10, 763-908). Por lo contrario, el amable Eneas que en Rivalta se funde con su pueblo y rechaza la violencia y rompe las cuerdas de las palomas en vez de asaetearlas, es para Virgilio un remedo de Aquiles en su peor ataque de ira, cuando escoge víctimas humanas para honrar los funerales de Palante (10, 517-520). Se da, por fin, en la película un cierto esfuerzo por citar momentos notables de la epopeya. Así, la competición en que se enfrentan Turno, Camila y Palante; o la muerte de Niso y Eurialo, reducidos también a un par de soldados fieles hasta la muerte. Un *peplum* más, es lo cierto, y no de los mejores, cuyo mayor mérito es, tal vez, haber recordado a los espectadores de los años 1960 que Virgilio estaba en la raíz de las películas de romanos.

## 5.2. La Eneida de Franco Rossi

Un par de años después de su *Odisea*, Rossi abordó la dirección de una Eneida de características semejantes, también para la RAI y otras productoras italianas, en coproducción también con la antigua Yugoslavia y Alemania<sup>67</sup>. El formato de serie de TV permitió en este caso un seguimiento próximo al poema, partiendo del naufragio de los troyanos en las playas de Cartago. Giulio Brogli, un actor italiano de cierto prestigio<sup>68</sup> teatral y televisivo, le prestó apariencia y una actuación esforzada, que le identificó para siempre con el héroe entre la

---

<sup>67</sup> RaiTV, ORTF, Bavaria Film, Leone Film, Daiano Film.

<sup>68</sup> Fuera de Italia, la *Eneida* pasó sin pena ni gloria y Brogli solo resulta familiar para los aficionados al cine de Liliana Cavani o los hermanos Taviani. Fue protagonista de *La estrategia de la araña* (1970) de Bernardo Bertolucci.

audiencia de la RAI. Para Olga Karlatos<sup>69</sup> Dido representó probablemente el mejor papel de su carrera. Cubrió el reparto un elenco de profesionales, muchos de ellos relacionados con el peplum, que comenzaba su vertiginosa decadencia. Narrada en *off*, como la *Odisea*, se emitió en siete capítulos entre diciembre de 1971 y enero de 1972. Hubo una versión cinematográfica sobre 1974 (de unos 100 minutos) por más que su difusión ha sido muy irregular y su conocimiento, difuso. La fotografía de Vittorio Storaro<sup>70</sup> y la escenografía de Luciano Ricceri<sup>71</sup> aportaban solidez al producto, pero algo debió de fallar en las previsiones, porque la *Iliada*, que debiera haber coronado la trilogía épica de Rossi en la RAI, no llegó a cuajar, por más que en 1985 éste dirigió una miniserie sobre *Quo Vadis?*. De nuevo, Eneas era un héroe atormentado y aquí se resaltaba la tensión entre su voluntad y su destino, con plena presencia de los dioses, también como en la *Odisea*, con la que mantiene unidad de estilo. Aceptada la presencia de los dioses, el relato intenta seguir la peripecia original. Eneas pide asilo a Dido, repara las naves y sigue el viaje, no sin antes recordar ampulosamente la caída de Troya, la muerte de Creusa, la de Anquises, su destino de fundador. Dido se enamora y propone que unan sus destinos. Rechazada, se suicida al partir las naves. Durante una escala, Eneas desciende al Hades donde puede encontrarse con Anquises y ver el futuro de Roma. Es informado también de que deben detener su marcha en la desembocadura, ya próxima, de un río. Eneas solicita entonces permiso al rey Latino para establecerse y lo hacen junto a las orillas del Tíber. El enfrentamiento con los pueblos limítrofes es inevitable y el fin pactado para acabar con el derramamiento de sangre es un duelo con Turno, rey de los rútilos. La boda con Lavinia conducirá a la confirmación de todos los auspicios. La *Eneida* de Rossi, asume el carácter de epopeya. Se trata realmente de un pueblo en marcha y de un héroe que busca su destino. Rossi, por su parte, al contrario que Rivalta, se siente cómodo con el melodrama africano y lo desarrolla, resaltando las relaciones del original con la *Odisea*: el héroe retenido junto a una mujer que es a la vez Calipso, Nausica y Alcino; la visita a los infiernos, que corresponden en Virgilio a sus seis primeros libros, que imitan los viajes de Ulises. Resuelve luego de forma más

---

<sup>69</sup> Una actriz griega de carrera internacional en papeles secundarios

<sup>70</sup> Uno de los mejores directores internacionales de fotografía de todos los tiempos.

<sup>71</sup> Responsable de la *Odisea* y luego *Quo Vadis?*, pero también de ambientes tan diversos como *Giulietta de los espíritus* (Fellini, 1965), *Una jornada particular* (1977, de Ettore Scola).

precipitada, por más que todo está forzadamente sincopado, las relaciones con Lavinia, y los abundantes caracteres y anécdotas bélicas de los segundos seis libros que imitan a *La Ilíada*, en cuanto Turno y Latino son los personajes esenciales. Tal vez la realización de la frustrada tercera parte hubiera puesto en equilibrio la saga.

## Capítulo 7

### La épica menor: el neomitologismo.

#### La figura del héroe clásico en la tradición cinematográfica

Donde se trata del género menor que abarca asuntos mitológicos, históricos y literarios a partir de la segunda mitad de los años 1950. Y de cómo evoluciona hacia relatos fantásticos que se retroalimentan en las propias filmografías. Y se comenta también que a este género épico menor, con aventuras de héroes tan fabulosos como progresivamente alejados de las fuentes clásicas, se la da el nombre de *peplum* en su época de mayor expansión. Y se comentan las filmografías de los héroes más destacados y su tendencia a trasladar sus aventuras a lugares cada vez más exóticos e incorporar, temas populares egipcios, germánicos, norteamericanos o asiáticos.

#### 1. El *peplum*

En los años sesenta se acuñaron, ya me he referido a ello, dos expresiones que aludían a las películas de aventura heroica en paisajes más o menos mitológicos: *neomitologismo* y *peplum*. De largo venían otros nombres populares, pero aceptados entre la crítica y la producción, como “películas de sandalia”, de “espada y sandalia”, de “túnica corta”, y otros. *Peplum*, popular en Francia como aquí “cine de romanos”, arrastra un enfoque despectivo, propio del intelectualismo que suelen exhibir algunos críticos profesionales y que tan lejos queda de los estudios de corte humanista y didáctico a que me gusta adscribirme: la terminología es también una cuestión de ética. Entiendo que el nombre más adecuado para la serie es el de *neomitologismo*, en cuanto, en efecto, presenta de nuevo la mitología, o una nueva mitología, en relatos cinematográficos. Lo de *peplum* se tomó de *Cahiers du cinema*, para las películas de héroes vestidos de corto y torso desnudo. Y ahí debiera haberse quedado la palabreja. Discutir sobre qué es un *peplum*, si es un nombre adecuado sólo para las cintas de Hércules o Maciste; sobre si *Ben-Hur* es un *peplum* o lo serían *Los diez mandamientos* o *Las cruzadas* son erudiciones a la violeta capaces de producir aún risa a los creadores

de la broma<sup>1</sup>. Con un poco de rigor, estas películas conviene enmarcarlas en el género épico, que se manifiesta en obras mayores, de las que se ha hablado en otros capítulos, y obras menores, y cuya fuente brota de la historia legendaria o de los relatos mitográficos. En general el cine de aventura mitológica constituye épica menor, en cuanto se trata de obras entretenidas y de diseño poco riguroso, sobre peripecias específicas relacionadas con los títulos que han dado lugar a las sagas heroicas, epopeyas en rigor, por más que incluso las obras que originan las series<sup>2</sup>, son piezas de producción relativamente moderada. La épica mitológica menor tiene un número muy limitado de protagonistas en pantalla: Hércules, Perseo, Teseo o Jasón. Sólo el primero, y sus contrafiguras, ha generado series. Los otros tres, aunque están influidos de rasgos hercúleos, mantienen ciertas singularidades en sus concisas filmografías. Se evidencia, entonces, que tratar de la tradición de héroes y leyendas mitológicas en cine es sobre todo tratar de la tradición de las aventuras de Hércules, o, en cualquier caso, de figuras hercúleas, que constituyen una mitografía<sup>3</sup> cinematográfica, que se produjo y circuló con cierto éxito entre 1957 y la siguiente década; que se intentó renovar en Estados Unidos por dos veces, en los setenta y los ochenta de 1900. Los abundantes títulos neomitológicos se emiten periódicamente por TV; los héroes de que tratan y los actores que les dieron figura son objeto de culto civil en los portales, auténticos altares cibernéticos, que les dedican en internet sus seguidores. La filmografía hercúlea, que conformó el neomitologismo, se compra, se vende, se intercambia y se consulta como algo vivo en la fantasía de sectores, más o menos dispersos, de aficionados; y el Hércules que Pietro Francisci recuperó para el cine en 1957 alcanza la fama y se eleva a la categoría de modelo. Todo un fenómeno de masas. Mitología que fue del pasado siglo XX y ha tardado casi medio siglo en renacer.

---

<sup>1</sup> Cf. L'âge du péplum", *Cahiers du cinema*, agosto, Paris 1963, donde se hablaba especialmente de coproducciones europeas de bajo presupuesto.

<sup>2</sup> Básicamente, *Ulises* (1954), *Helena de Troya* (1956) y *Hércules* (1957).

<sup>3</sup> Mi primer artículo en este campo inauguró una perdida revista especializada, como artículo de fondo: "La mitología y el cine", *Film-Guía* 1, BCN 1974. Hoy por hoy, se encuentran varios portales con datos en la red. El más completo, al acabar este trabajo y para lo que afecta a este capítulo es, supongo, *PEPLVM, images de l'antiquité*, de Michel Eloy (2003ss.):

<http://www.peplums.info/index.htm>

## 2. En un principio fue Maciste

Cuatro décadas antes de que la sombra del héroe se proyectara en cinemascopio, Maciste había sido un Hércules *in pectore* de Giovanni Pastrone; una humanización del dios forzado, tal vez combinado con el guardián de Ligia en *Quo Vadis?*, Ursus, que ya había aparecido en versiones cinematográficas de la obra de Sienckiawicz. Maciste no nació dios griego, sino esclavo romano. Saltó a la fama desde *Cabiria*<sup>4</sup> y, mezcladas las personalidades del héroe fílmico y de su actor, Bartolomeo Pagano, se hizo sombra contemporánea y devino un detective, que mantenía el nombre del guardaespaldas del fabuloso agente romano, Fulvio Axila. El caso es que le sacaron de su contexto y, en vez de héroe a la griega, se convirtió durante más de una década, en un forzado listo y simpático que, aunque se enfrentara eventualmente a situaciones mágicas o surrealistas, uno podía encontrarse por la calle. Maciste, el detective tan sagaz como fuerte, resulta ser una variable de investigador aventurero de folletín; y tatarabuelo de los personajes de Schwarzenegger, a quien se le adelantó en saltar de la pantalla a la “vida real”, como hacía el antes culturista y luego gobernador de California en *El último gran héroe* (1993 de J. Mc. Tiernan), y se sustituyó a sí mismo en las fantasías de los espectadores mediante cambio de entorno, de ropa y de adversarios. El primer Maciste no crea, en rigor, mitografías<sup>5</sup>. Es un héroe que divierte, pero no entra con fuerza en las imaginaciones de los niños y de los mayores que no quieren dejar de serlo. Resulta más popular vestido de calle, que de túnica corta. Divierte o entretiene, pero no encandila. Igual que pasa, por ejemplo, con Supermán, otro aspirante a suceder a Hércules desde mediados del siglo XX. Aunque no hay cultos a Supermán, por más que algún pirado salte de una ventana de vez en cuando. Y fue tras la eclosión de Hércules, en la segunda mitad de la década de 1950, cuando Carlo Campogalliani, un veterano director que había realizado la *Trilogía de Maciste* en su primera época, renovó el personaje en los nacientes sesenta, y le devolvió a una antigüedad incierta, entre Egipto y Grecia, en *El gigante del valle de los reyes* (1960), en color y pantalla ancha. En lo sucesivo, todos los Macistes estarían situados en una antigüedad clásica, con indicios de “espada y

---

<sup>4</sup> Cf. capítulo 2.

<sup>5</sup> O se insertarían con las de Arsenio Lupin, Sherlock Holmes o Hércules Poirot, pongo por caso.

brujería<sup>6</sup>”, cuando los *comic* comenzaban a apuntalar el género y la popularidad del superhombre. La pretendida autonomía de Maciste sobre su referente Hércules obligó a los guionistas a buscar, en los rincones de quién sabe cuántas, ni cuáles, antologías de leyendas de todo el mundo, ideas que sustentaran, peripecia a peripecia, la carrera heroica de un tipo diseñado en un libreto para cine mudo, y sin más relación con la mitología clásica -su inspiración literaria estuvo en *Quo Vadis?*- que la ilusión de Pastrone, que le puso Hércules a su criatura, y la pedantería de D’Annunzio que lo cambió en Maciste. Parece, no obstante, que la serie neomitológica que nació en los cincuenta es de mucho mayor interés que la muda, con la sola excepción de la cuna de todas, *Cabiria*, por otra parte una epopeya histórica romana y novelada, de que se habla donde corresponde.

### 3. Esbozo iconográfico: Hércules y los *culturistas*

No hay por qué no reconocer en los actores un mérito equiparable al de los olvidados modelos que posaron para las estatuas que han cimentado la imaginería mítica griega y romana. Desaparecidos aquéllos, su imagen sobrevive para el mito. El Maciste de *Cabiria* -Bartolomeo Pagano- presentaba a un hombre muy fuerte de mediana edad y aspecto tosco, pero afable. Era un esclavo, mezcla de comilitón, guardaespaldas y mayordomo, que seguía las instrucciones de su jefe y amigo, Fulvio Axila. Reconvertido en detective y libre de servidumbres, era un tipo de los felices veinte: corpulento, pero elegante y de buenos modales, que ayudaba sin interés personal. Su imagen se inmortalizó, no obstante, como en *Cabiria*, con el torso desnudo, los brazos cruzados sobre el pecho, frente despejada, si no decididamente calvo; mirada altiva, mentón tenaz. Tal como Mussolini se haría fotografiar pocos años después. Igual que -Woody Allen *dixit*- al escuchar a Wagner, dan ganas de invadir Polonia, no puede verse una imagen de Pagano sin recordar los complejos de inferioridad de Mussolini<sup>7</sup>. Bartolomeo

---

<sup>6</sup> Subgénero de relatos heroicos en cualquier formato -novela, *comic*, TV, cine, videojuego-, que contamina leyendas nórdicas primitivas con tópicos de mitologías griegas y orientales en una franja acrónica donde cabe lo prehistórico y lo medieval. Se suelen reconocer sus ingredientes básicos en la obra de Robert Ervin Howard (1906 -1936), autor de las aventuras de Conán el Bárbaro.

<sup>7</sup> No se sabe bien el porqué del parecido entre Hitler y Charlot. En el caso de Mussolini pudo ser una fijación subconsciente -Maciste era el héroe ideal italiano entre 1917 y finales de los veinte- o una descarada imitación.



Pagano era un sujeto grandote, un descargador del muelle, en cuya figura imponente, pero nada sofisticada, descubrió Pastrone a su héroe. Cuando Campogalliani rediseñó su Maciste, le convirtió en un Hércules neomitológico, un modelo hipermusculado de gimnasio. En efecto, el Hércules neomitológico y sus variables tuvieron siempre el aspecto de un culturista, y varios de ellos salieron de un podio de Mr. Universo.

**3. 1.** Para sus seguidores, el definitivo fue, y lo sigue siendo<sup>8</sup>, Steve Reeves, por más que sólo lo encarnó en dos ocasiones (*Hércules*, 1957, y *Hércules y la reina de Lidia*, 1959). No obstante, su aportación a la iconografía del héroe es decisiva en cuanto influye en cuestiones curiosamente mitográficas. Reeves representó también a Eneas en dos películas (*La guerra de Troya*, 1961, y *La leyenda de Eneas*, 1962), con lo que se ofrece en clave de espada y sandalia un ciclo troyano, que enlaza en el plano final de la *Leyenda...* con las cintas sobre historia de Roma, una Roma que él mismo fundó bajo el nombre de Rómulo (*Rómulo y Remo*, 1961), y cuyo gemelo era otra imagen hercúlea, Gordon Scott (*Hércules contra Moloch*, 1963)<sup>9</sup>. Completó su aportación con el legendario Filípides (*La batalla de Maratón*, 1959); un Glauco, inspirado en la novela de Bullver Lytton (*Los últimos días de Pompeya*, 1959) y hasta se le identificó con *El hijo de Espartaco* (Sergio Corbucci, 1962), un tal Rando que pasaría de centurión de César a esclavo de Craso durante su última residencia en la región de Lidia, para encabezar una rebelión y acabar por fin con el verdugo de su padre. Así las cosas, la proyección de Reeves, la sola que ha de perdurar, fue mito griego, defendió Troya, luchó contra los persas, fundó Roma y mató a su hermano Remo / Gordon Scott/ (y con él a todos cuantos competían por el lugar más destacado en el Olimpo culturista del cinematógrafo y el color). En *El terror de los bárbaros* (1959), había sido además un héroe próximo a los postulados de espada y brujería, entre Hércules y Conán, el

---

<sup>8</sup> Sorprende constatar el culto "civil" a Reeves, que se puede comprobar en internet. La información es exhaustiva. Puede empezarse, por ejemplo, por <http://www.briansdriveintheater.com/stevereeves.html>, donde se le da el epíteto de *Ultimate Hercules*, y se rememoran sus películas, sus títulos, sus libros y su modelo de vida. Un santuario en la red, más aún a partir de su fallecimiento.

<sup>9</sup> No exactamente un hércules en cuanto el personaje es un mortal llamado Glauco, que toma el nombre de Hércules por combatir a un antagonista monstruoso llamado Moloch. Para acabar de montar el belén neomitológico, Scott había sido varias veces Tarzán de los monos.

Bárbaro: Emiliano, un leñador veneciano del siglo VI, de doble personalidad, como Supermán, Batman o Spiderman, o como el Zorro, en que parece inspirarse. Su misión, mantener la resistencia contra los longobardos y rechazar la invasión de los gépidos al mando de Alboino. *Emiliano* debía convertirse en una serie con vida propia y, probablemente, Reeves apostó por ella. Y perdió. Ni su héroe con piel de lobo era Hércules, ni las leyendas locales son mitologías albergando en el inconsciente colectivo. Ni siquiera Carlo Campogalliani<sup>10</sup> era Pietro Francisci. Principio y fin, decía, arquetipo neomitológico, fue la imagen de este actor, culturista de competición, que se había acercado al cine en busca de futuro. Fue policía para Ed Wood<sup>11</sup> y alzó en sus brazos, a la vez, a Debbie Reynolds y a Jane Powell<sup>12</sup>. Tan hercúlea llegó a ser su figura, que, como Johnny Weismuller y su Tarzán o Bela Lugosi y su Drácula, no fue capaz de adaptarse a otro papel<sup>13</sup>. No obstante, para algunos críticos, las mejores películas sobre Hércules las protagonizó Reg Park, que tuvo la suerte de trabajar con los más imaginativos artesanos de la época: con Vittorio Cottafavi (en *Hércules a la conquista de la Atlántida*, 1961), un narrador esforzado capaz de aprovechar las limitaciones de producción mediante un significativo uso de su humor soterrado; y con Mario Bava (*Hércules en el centro de la tierra*, 1961), que era entonces un joven director de fotografía y realizador, futuro maestro del cine de terror europeo, un genio en la creación de colores cálidos y ambientes abrumadores y surrealistas. En cualquier caso, si Park no fue el mejor, sí fue el más adaptable, pues empezó de Hércules, siguió de Maciste y acabó en Ursus<sup>14</sup>. Era británico. Sucedió a Reeves en el trono de Mr. Universo (y alguno de sus sucesores fue Hércules también). Le escogieron para películas que aceleraban el

---

<sup>10</sup> Campogalliani insistió sobre el tema, recuperando, un año después, la anterior leyenda de *Rosamunda y Alboino* (1962), con Jack Palance y Eleonora Rossi Drago.

<sup>11</sup> Interpretaba a un teniente de la policía en *Jailbait* (1954), uno de los simpáticos disparates del llamado “peor director de la historia del cine”.

<sup>12</sup> En *Athena* (1954, de Richard Thorpe).

<sup>13</sup> Y tuvo la prudencia de retirar su candidatura a James Bond en *Dr. No* y al papel que hizo Clint Eastwood en *La muerte tenía un precio*.

<sup>14</sup> *Hércules a la conquista de la Atlántida* (1961); *Hércules en el centro de la tierra* (1961); *Maciste en las minas del rey Salomón* (1964); *Ursus, el terror de los Kirgueses* (1964); *El desafío de los gigantes* (1965).

camino de la contaminación<sup>15</sup> y el alejamiento de las fuentes. Un torbellino de creatividad desordenada, que iba a ser el principio del fin y a dar paso a la rutina estulta y al abaratamiento de la producción como objetivo. La trayectoria heroica de Gordon Scott, por más que también cultivó el culturismo, se adecuaba más a un *currículum* de cine de aventuras. En los años 1950 fue instructor militar y bombero. Descubierta como actor, pasó a ser el tarzán que sustituiría a Lex Barker, que había sustituido a Weismuller. Al acabar la serie, fue fichado en Europa, donde interpretó un falso Hércules en *Hércules contra Moloch* (G.Ferroni, 1963), a Maciste en *Maciste en la corte del gran Khan* (1961, de Ricardo Freda) y en *Puños de hierro* (S.Corbucci, 1961), desempeñó algunos papeles históricos, donde se le permitiera aportar matices actorales. Cedió una imagen a Remo<sup>16</sup>, pero también a Mucio Escévola en *Brazo de hierro* y a Coriolano en *Héroe sin patria* (las dos de 1964 y también de Ferroni). De hecho había empezado por representar a Julio César en *Una reina para el César* (1962 de Cottafavi). Hubo más figuras hercúleas<sup>17</sup>. Algunas fueron trabajos modestos, como el de Mark Forrest, que interpretó *Hércules contra los hijos del sol* (1964, de Osvaldo Civirani, la más exótica) y *La venganza de Hércules* de Cottafavi. Otras sucumbieron en sonoros fracasos, como Mike Hargitay, un nuevo “míster universo” americano, de origen húngaro, en *Las aventuras de Hércules* (1960, de C.L. Bragaglia) o Arnold Schwarzenegger en la cinta para TV *Hércules en Nueva York* (1970, de Arthur A. Seidelman). Casi todos ellos, por fin, asumieron sucedáneos hercúleos, a veces en franca crisis de personalidad por las dobles o triples versiones americanas, que cambian a capricho el nombre de los personajes o recrean aventuras en nuevas ediciones<sup>18</sup>. En cualquier caso, la imagen cinematográfica de Hércules se mantiene aún hoy en torno al aspecto que presentara S. Reeves, modelo de cualquier aspirante a “Mr. Universo” de los años cincuenta, arquetipo cinematográfico de culturistas hasta el momento. Todos y cada uno de los actores resultaron estatuas fieles

---

<sup>15</sup> Utilizo el término en un sentido aséptico que definiría como "mezcla de fuentes, aportación creativa y reelaboración de argumentos", al modo de los clásicos.

<sup>16</sup> Cf. supra.

<sup>17</sup> Cf. “The Many Faces of Hercules” en

< <http://www.briansdriveintheater.com/hercules.html> >

<sup>18</sup> Por simple pereza, no entro en hijos de Hércules, cambio de nombres o sustituciones, un terreno oscuro en que se mueve bien con gran mérito Michel Éloy (2003ss.)

al original sin más variables que las que marcara el genotipo familiar y su espíritu de competición<sup>19</sup>. El Hércules cinematográfico debía evidenciar su fuerza en una exagerada musculatura; imponer, pero no asustar; disfrutar de buen apetito; respetar el poder, pero odiar al tirano; ser valiente, pero no insensato; gentil, pero no libidinoso; pío, se comunicaba con los dioses de vez en cuando; justo y sereno; poderoso, pero no cruel. Amable y cortés, parece propenso a la fidelidad a su compañera (Yole, Dejanira, Mégara, Hebe, pues no fueron muchos los lances amorosos que se le contaron, aparte de su debilidad por las Amazonas. Y hablaba poco, porque apenas alguno de sus soportes mortales sabía otra cosa que inglés (con acento húngaro o austriaco) y siempre eran doblados al italiano, que no al griego, genuino del dios neomitológico. Ni el nuevo Maciste, ni el decadente Ursus, ni los desarraigados Sansón o Goliat, tuvieron jamás una fisonomía distintiva. Gordon Scott intentó representar a Hércules en TV, en las postrimerías del neomitológismo. Adaptó su peinado y se dejó barba según los cánones impuestos logrando un parecido importante. Se hizo un mediometraje, el primero rodado en inglés (*Hercules and the princess of Troy*), que pretendía ser el piloto de una serie de la cadena de TV norteamericana ABC. El proyecto se frustró. Luego, el sonoro fracaso de *Hércules en Nueva York*, una comedia, relegó una década la evolución del personaje. Tras el éxito de *La guerra de las Galaxias* (1976, de George Lucas), se intentó rediseñar un Hércules (1983, *El desafío de Hércules* y *La Furia del coloso*, 1985, ambas de L. Cozzi) *aggiornato*. Fue ciertamente una forzada contaminación de subgéneros, que seguía vagamente los tradicionales trabajos buscando la manera de deslumbrar con efectos especiales. La presencia escogida fue la del *Increíble Hulk*<sup>20</sup>, el actor Lou Ferrigno, otro americano, de origen italiano esta vez, inevitable Mr. Universo que sucedió a Reg Park en su trono, también amigo y firme admirador de Reeves, siempre presente. Cuando, en los años noventa, Hércules deviene, por fin, héroe de serie televisiva (1995-1999), es ya una figura mixta greco-celta-anglosajona, que luce

---

<sup>19</sup> Cada figura es más hipertrofica que la anterior, hasta que, tras la serie televisiva, se rompe el vínculo entre el personaje y los actores culturistas, actuando de sello el homenaje de Walt Disney.

<sup>20</sup> Una no muy sensata variable en cómic, TV y cine, del tema de Jeckill y Hide, que en español es conocido como *La masa*; cuya interpretación podría resumirse en que, en determinadas circunstancias, todos podemos liberar el niño rómpepeloto, enfurruñado y gritón que llevamos dentro. Aunque es mejor no hacerlo.

melena rubia, viste calzón largo y lleva espada; sus músculos no están excesivamente anabolizados y su aspecto parece más próximo, menos artificioso, porque Kevin Sorbo, es, sin más, un actor profesional de TV. Pese a los 111 capítulos en seis temporadas y a su difusión por todo el mundo, los dibujos de la productora Disney en la versión animada de 1997 homenajearon los rasgos y el aspecto de Reeves, que fallecería en 2000 con tiempo apenas de conocer este homenaje, aunque privaban al héroe de la barba y aclaraban su cabello, al gusto de la juventud de la época. Bajo la firma de la casa Disney, en efecto, *Hércules* selló un atisbo de interés finisecular por la mitología cinematográfica, precedido en el tiempo y seguido, desde luego, de no pocos dibujos animados, y también de series de TV. El Hércules de la miniserie de TV (2005, de Robert Young), lo interpretó de nuevo un actor, cuyo físico, el de Paul Telfer, recordaba lejanamente a un joven Reeves, con melena y sin barba, ni anabolizantes.

**3. 2.** De regreso, 2014, presenta dos físicos bien diferentes. En *La leyenda de Hércules*, Kellan Lutz ofrece un aspecto moderno, aunque recuerda el físico originario con barba y cabello recién pasados por un estilista. En *Hércules, las guerras de tracia*, Dwayne Johnson, le devuelve el tradicional aspecto de culturista, por más que es una actor ya curtido en la comedia y el cine de acción.

#### **4. Las raíces del neomitologismo**

El brote súbito y extenso del neomitologismo en Europa y para Europa, debió sorprender a propios y extraños, por más que en las pantallas hubiera indicios de interés por las leyendas del viejo continente. Apenas inventado el cine, enseguida recordaron que los trágicos, Ovidio o Apolodoro, Hesíodo, Homero o Apolonio de Rodas, las enciclopedias y las recolecciones de cuentos y leyendas narraban historias capaces de alegrar la imaginación de los aburridos urbanitas del mundo moderno. Era lógico, en cuanto el arte y la literatura no cesaban de producir tradición clásica a tenor de los descubrimientos arqueológicos de fin del siglo anterior. No obstante, antes de la *Gran Guerra*, sólo se dieron ensayos moderados en tema mitológico, fueran cuadros sorprendentes al gusto de Méliès o los colaboradores de los Lumière, o pretenciosos productos en la línea de “arte e historia”, que se dieron sobre todo en Francia e Italia. En esa línea, Louis Feuillade se había acercado a *Amphytrion* (1910), no lejos de la inspiración de Moliere, presagiando el tímido nacimiento

del Hércules cinematográfico, cuya lista de proezas esbozaba un ejercicio primitivo de dibujos rayados directamente sobre el nitrato de celulosa (*Los doce trabajos de Hércules*, 1910)<sup>21</sup>. Tras la I Guerra Mundial, se realizaron algunas películas en torno a un protagonista de nombre Hércules, que emulaba en época contemporánea las aventuras de su modelo. Se tiene noticia de títulos como *Hércules* (Febo Mari) o *El último trabajo de Hércules* (ca.1918); *Luchas de gigantes* (1919); *El cinturón de las amazonas* (1920) o *El triunfo de Hércules* (Francesco Bertolini, 1922). La primera visita de Hércules a las pantallas de cine suele atribuirse, no obstante, a un momento surrealista de *Vamping Venus* (1928) de Edward F. Cline, aunque el diseño cinematográfico del héroe neomitológico le corresponde seguramente a Pietro Francisci, según ha quedado dicho, en la década de 1950. Uno de los más destacados primitivos italianos, Giuseppe de Liguoro, se había atrevido, eso sí, con las fuentes mitológicas esenciales, la tragedia y la épica: abordó Sófocles en *Edipo*, y Homero en *La Odisea de Homero*<sup>22</sup>. También Giovanni Pastrone se aproximó a Homero antes de la inmortal *Cabiria* (ca.1913). Ciertamente *La caída de Troya* (1910) fue un ensayo general de épica mayor, donde se plasmaron amores adúlteros de Helena y Paris. John Stuart Blackton, un notable especialista en western, rodó también, en Estados Unidos una aventura mitológica a la americana en *Teseo y el minotauro* (1910), aunque la obra mayor, la epopeya homérica sólo se alcanzó bajo la batuta de Manfred Noa, y su *Helena, la caída de Troya* (1924)<sup>23</sup>. En franca competencia con *Los Nibelungos* de Fritz Lang y, en el mercado internacional, con el *Ben-Hur* de Fred Niblo (1925), *Helena...*, con problemas de presupuesto, no gozó de una buena distribución. No puede negarse que su estilo resultara anticuado, pero no carecía de cierto poder de fascinación *naïf* con su Helena en el centro de la historia, enamorando a todos los héroes; hasta Héctor y Príamo se sentían alterados en su presencia; y unos Aquiles, Paris y Héctor, Agamenón, Ulises o Menelao que se enfrentaban ante las murallas, pero antes habían ya competido en una Olimpiada. Noa repitió argumento en *La reina de Esparta* (1931),

---

<sup>21</sup> Se conserva el original en la Filmoteca Francesa.

<sup>22</sup> Todavía iba a intentar recuperar a Homero en *Il canto di Circe* (1920), cuando el tema quedaba fuera de moda y había sido ya devorado por el melodrama romano. También Mario Caserini tentaba el mito en *Il filo d'Ariadna*.

<sup>23</sup> Se ha tratado el tema con algún detalle en el capítulo anterior.

con peor fortuna. Fallecido al final de la producción, no llegó a ver su desastrosa versión sonora.

## 5. Parodias y anacronismos

Mientras, a mediados de los años 1920, se cerraba una época de epopeyas, las parodias americanas insistían en recordar que lo mitológico forma parte del inconsciente colectivo. Sea por acciones paralelas, algún *flashback* surrealista o inesperadas visitas, los dioses o los héroes de un Olimpo atento a Broadway bajaron a New York, poco antes de que Buster Keaton<sup>24</sup> emulara a dos héroes más o menos romanos: a Androcles haciéndole una satisfactoria manicura a un león; y a Ben-Hur, ganando una carrera de cuádrigas sobre nieve en su carro con deslizadores arrastrado por perros. Henry Otto dirigió, por ejemplo, dos de los títulos más famosos del momento: *The temple of Venus* (1923), en cuyas secuencias fantásticas intervenían Neptuno, Tetis, Venus, Juno, Júpiter, Eco, Diana y quién sabe cuántos más; y *The folly of vanity* (1924), con alguna secuencia onírica dedicada a Tetis, Neptuno y a las sirenas. Dio el tiro de gracia Alexander Korda con su *La vida privada de Helena de Troya*, una joya muda al borde del cine sonoro, que observaba con ironía algunos de los tópicos más sagrados: el honor, la fidelidad conyugal, la patria. Poco después, *Las castigadoras* de Edward F. Cline, albergó la presentación oficial de Hércules en la pantalla. Estaba interpretado por Joe Bonomo, uno de los precursores del *body building*, antecesor de Steve Reeves en el favor de los culturistas. J.B. presentaba una figura curiosamente intermedia entre B. Pagano y S. Reeves. La nueva, y no menor, guerra mundial bajaría un sangriento telón. A finales de los cuarenta, dos diosas de sombra plateada representaron a sus dos antecesoras de entorno clásico: Ava Gardner es Venus en *Venus era mujer* (1948, de William A. Seiter), y Rita Hayword, Terpsícore en *La diosa de la danza* (1947, de Alexander Hall). Ni una ni otra fueron obras especialmente conseguidas<sup>25</sup>, pero sí lo que algunos llaman ‘películas de culto’. En los 90 hubo algún escaqueo con la TV<sup>26</sup>, pero antes, en 1980, la

---

<sup>24</sup> *Las tres edades*, 1923.

<sup>25</sup> *Venus era mujer*, contaba con una partitura de Kurt Veil.

<sup>26</sup> Tanto de la visita de Venus a unos grandes almacenes, como de la de Terpsícore para salvar un musical, se hicieron versiones televisivas, diría yo que ambas

cantante australiana Olivia Newton John había sido también musa rediviva en *Xanadu* de Robert Greenwald, un descalabro, pese a la presencia de Gene Kelly, en una de sus últimas actuaciones. El muy desafortunado encuentro de Schwarzenegger con Hércules<sup>27</sup> responde a estas incursiones de Hollywood en las listas de tópicos mitológicos y a su no menos constante obsesión por americanizar los éxitos europeos. Pero europea es la opereta mitológica por excelencia: *Anfitrión*, 1935, en al menos dos versiones, una alemana, *Aus den Volken komt das Glück* de Reinhold Schunzel<sup>28</sup>, y otra francesa, *Les dieux s'amuse*<sup>29</sup>. No he visto *Vida nocturna de los dioses* de Lowell Sherman del mismo año, aunque las referencias apuntan a una comedia disparatada: un sabio capaz de convertir en piedra la carne humana y viceversa, lo celebra dando vida a algunas estatuas del museo de Arte de Nueva York, durante una noche etílica, que acaba con Perseo paseándose por Manhattan con la cabeza de Medusa en sus manos. Estaría, pues, más próxima a *Las castigadoras* o a *Venus era mujer*, que a la obra maestra del género.

## 6. Homero en los años cincuenta

Tras la II Guerra Mundial, cuando parecía que sólo las leyendas de romanos y cristianos iban a sobrevivir al olvido del mundo clásico, una elegante comedia de época, *La manzana de la discordia* (1953), actuó a modo de prólogo de la era homérica que se abriría en el cine con el éxito popular de *Ulises* (Mario Camerini, 1954). *La manzana de la discordia* proponía a la protagonista, la provocativa Hedy Lamarr, ante la difícil decisión de adoptar un disfraz para una fiesta. Tres son sus opciones: Helena de Troya,

---

lamentables, aunque temo pecar de nostálgico (¡Comparar a Ava Gardner y a Rita Hayword con rubias siliconadas de *TV movie!*).

<sup>27</sup> Hércules en New York de Arthur A. Seidelman, 1970, sí que demuestra en cualquier caso que la carrera del popular actor empieza por Hércules, igual que sus modelos. Esta obsesión de los monstruos de gimnasio por ser un Hércules, relacionaría el moderno robot de *Terminator* (James Cameron, 1984 *et al.*), cuya presentación adopta siempre aire de escultura hercúlea, con el héroe clásico.

<sup>28</sup> *Un enfant terrible* del cine alemán que irritó a los nazis por su ironía; y a sus colegas emigrados a Hollywood, por no hacerlo él también. Las parodias de militares que contenía *Anfitrión* forzaron la situación y tuvo finalmente que cruzar el Atlántico. En el capítulo dedicado a la comedia, se analiza este film.

<sup>29</sup> En los años treinta, se coproducían versiones de una misma película en lengua distinta y con actores diferentes, de un mismo guión.



Josefina Bonaparte o Genoveva de Brabante. Es decir, *La manzana*... era una propuesta sobre el tema de la femineidad. ¿Cómo debían ser las mujeres? ¿La que vale una civilización? ¿La que inspira al caudillo? ¿La que espera y soporta penalidades por fidelidad? *Ulises*, por su parte, fue una excelente película de aventuras fantásticas, por más que, como siempre, la rechazaran los críticos. Iniciada *in medias res* como la obra original, mostraba una selección de peripecias explicadas en *flashback* sin renunciar al entorno sobrenatural: la ira de Poseidón, la magia de Circe, el cíclope, el canto de las sirenas. El éxito inmediato de *Ulises*, que años después aparecería esporádicamente en alguna obra neomitológica y más adelante aún en la contaminación televisiva, dio lugar a otra coproducción de resultado tampoco nada desdeñable: *Helena de Troya*<sup>30</sup> de Robert Wise (1956). Frente a su antecedente germano, Robert Wise optaba por naturalizar la acción y convertirla en melodrama histórico, con luces -el excelente tono narrativo, los toques melodramáticos, la fotografía, la música- y sombras -el pésimo perfil de Aquiles y de Agamenón, los diálogos- en un conjunto aceptable para el gran público. Homero había suscitado, a mediados de los años mil novecientos cincuenta, una nueva fascinación por los héroes clásicos.

## 7. El neomitologismo

El ciclo troyano fue seguido por una curiosa película que superó todas las previsiones de éxito. De hecho se trataba de aprovechar la buena acogida que la épica griega había tenido entre el público añadiendo una versión más que reducida de *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas. Pero el avisado Pietro Francisci, que dirigió la obra, prefirió que se fijara la atención en Hércules, en detrimento de Jasón. Fue un acierto, al que se sumó otra idea<sup>31</sup> de diseño de imagen: encargar el personaje a un “Mr. Universo” de principios de los cincuenta, Steve Reeves, a quien se emparejó con una entonces reciente “Miss Universo” italiana, la bellísima Silva Koscina, que sería Yole. Y, en loor de multitudes, saltaron a la pantalla Maciste, y luego Ursus, y entre ellos Perseo, Teseo y Jasón. Por si fuera poco,

---

<sup>30</sup> De Ulises y las variables troyanas, se habla en el capítulo anterior.

<sup>31</sup> Se le atribuye a la hija de Francisci la propuesta.

por contaminación de los protagonistas de *Fabiola* y de *Espartaco*<sup>32</sup> los héroes se volvieron gladiadores. Con estilo neomitológico, en efecto, se hicieron en la época nuevas versiones de *Los últimos días de Pompeya* y de *Fabiola* y hasta creció el hijo de Espartaco para unirse a la pléyade. Todos los héroes (Macistes, Ursus, Sansones, Rómulos, e incluso Goliat resucitado y presumiblemente recién salido de un reformatorio), tenían el aspecto del Hércules que Reeves había popularizado, barba más, barba menos<sup>33</sup>. Y compartían sus mismas características: un coloso itinerante, sin origen ni destino, dispuesto a ayudar a quien lo necesite: un héroe según los cánones clásicos. Los tratadistas de la época le aceptan como “...un ser aparte, más dotado que un simple mortal, pero menos poderoso que la divinidad...”<sup>34</sup> Aunque, de entre todos, sólo el genuino se permite presentarse como hijo de Zeus y destinado a la inmortalidad. Y suele tener compañera de fatigas, frente a una discreta tendencia misógina en sus sucedáneos. Aunque Deyanira se incorpora pronto a las aventuras, se le adjudica Yole como primera pareja, la citada Silva Koscina, sacada de los nada modélicos tratos entre Hércules y Euritos, en una descarada contaminación de fuentes que la convierte en hija del rey de Tesalia y la relaciona con el tema del vellocino de oro. Hércules acompaña, pues, a los ‘Argonautas’ en un par de hazañas, sin perder la ocasión de vérselas con amazonas –versión bien libre de la escala en Lemnos, matar al toro de Creta, y al león de Nemea, entre otras gestas<sup>35</sup>. El guión de Ennio de Concini eludía enfrentarse ni de lejos a las connotaciones trágicas de algunos de los personajes y sus circunstancias en el conjunto del ciclo mitológico. En la continuación que exigió su éxito, *Hércules y la reina de Lidia*, también de Pietro Francisci, 1959, el héroe se enamora de Ónfale, interviene en las disputas de Eteocles y Polinices, por encargo de Edipo y mata a Anteo. La presencia del muy veterano púgil Primo Carnera, *mítico* campeón de los pesos pesados y de lucha libre en su decadencia, resultó una nostálgica parábola en torno al poder de la

---

<sup>32</sup> Cabe recordar, aunque de ello se habla en el capítulo dedicado a la épica romana, que en 1952 Ricardo Freda había dirigido una interesante versión, poco conocida por razones diversas que allí se comentan.

<sup>33</sup> Además, muchos de los episodios dedicados a sosias del héroe en la versión original italiana ven, en algunos países, sus diálogos doblados caprichosamente y retitulados bajo el nombre de Hércules.

<sup>34</sup> Siglier, J., 1963, "L'âge du *peplum*", *Cahiers du cinéma*, agosto, París: 35ss.

<sup>35</sup> En la diversa filmografía se fantasea con frecuencia a partir de los relatos de Apolodoro o sencillamente con las entradas de cualquier diccionario mitológico.

mitología sobre la realidad, del culturismo aparente sobre la fuerza profesional. Como en no pocos títulos de estas series, la obra contó con la excelente e imaginativa fotografía de Mario Bava y momentos brillantes -el encuentro con Edipo, el suicidio de Ónfale- y de una partitura musical excelente. Vistos al paso del tiempo, los dos primeros títulos parecen una obra compacta en dos partes<sup>36</sup>.

## 8. Crisis y decadencia

La serie no había hecho más que comenzar, pero ni siguió dirigiéndola Pietro Francisci, ni Steve Reeves volvió a protagonizarla. Con un evidente cambio de diseño de la producción y de equipos técnicos y artísticos, cuesta negarse a reconocer un temprano inicio de la decadencia. Aún así, *La venganza de Hércules* (1960) quedó en buenas manos. Las de Vittorio Cottafavi. Con la figura de otro culturista, Mark Forrest, el héroe mataba a la hidra de Lerna, capturaba al temible Cancerbero, y rescataba a Deyanira de las manos del centauro Neso. Alguna hidra debía de quedar, porque mataba otra el mismo año en *Las aventuras de Hércules*<sup>37</sup> de Carlo Ludovico Bragaglia. Se intentó allí repetir el éxito basado en la pareja protagonista: un ‘míster universo’ americano más, Mike Hargitay; y ahora Deyanira, Jane Mansfield. El autor del guión se había inspirado en el argumento del *Hércules furioso*, tratado por Eurípides y por Séneca: Hércules está en los infiernos, uno de sus trabajos, y mientras, en Tebas, Licos de Eubea da muerte a Creonte y planea lo propio para Mégara, esposa del héroe, y para sus hijos. Hércules vuelve a tiempo de evitarlo y acabar con el malvado, pero, por la furia que Hera le envía, sigue a flechazos con su propia familia. Aunque la versión cinematográfica opta por un relato alternativo, que carga sobre el malvado las muertes trágicas; y Deyanira ayuda al héroe a olvidar a Mégara, tal que el *Ulises* de Camerini imaginaba a Penélope en Circe<sup>38</sup>, Hércules ve una Mégara en Deyanira, no sin haber caído en manos de amazonas y enfrentarse a desastradas bestias míticas, como una patética hidra de tres

---

<sup>36</sup> Por otra parte, me he planteado varias veces si el conjunto de ambas debería considerarse obra mayor.

<sup>37</sup> En lo sucesivo surgen dos o tres por año, por la competencia entre productores, que incluye, a veces, remontajes y títulos diferentes.

<sup>38</sup> En este caso, ambas la misma actriz, Silvana Mangano. En *Los amores...* la Mansfield interpretaba a Deyanira y a Hipólita.

cabezas<sup>39</sup>. Lástima de bicho fallero, porque la hidra es una de los monstruos fabulosos que más emociones suscita entre el público aficionado al neomitologismo, y que resultan mucho más fascinantes en las últimas realizaciones digitales. El Hércules televisivo mata en un capítulo una animación infográfica, que si no recuerdo mal, es una de las formas que adopta Hera para acabar con él. Y, antes, en *Jasón y los argonautas*, el héroe se había enfrentado a otra, realizada por el sistema de *stop motion* de Harrihausen, aunque la primera de todas estuvo entre los dibujos en línea blanca sobre negro de la citada *Los doce trabajos de Hércules* (Emile Kohl, 1910). Al año siguiente, 1961, *Hércules a la conquista de la Atlántida*, otra vez Cottafavi, atribuye a Hércules cierta presencia en el cataclismo que Platón o Estrabón, por ejemplo, relatan en torno a la fabulosa Atlántida. El Hércules del maestro Cottafavi ya era un héroe fatigado<sup>40</sup>; un superhombre pacifista que ridiculiza la Atlántida y a los estados griegos, a modo de parábola de los estados contemporáneos. Hércules es un hombre maduro, su hijo Hilo está presente en la aventura, y tranquilo y bonachón, que procura no usar la fuerza, un *bon vivant* amante de mesa<sup>41</sup> y vino, que presenta su “hedonismo perezoso como un tema de parodia, por más que es sobre todo un reflejo de la más profunda concepción moral”<sup>42</sup>. Y es, probablemente, la obra donde más elementos de la cultura moderna se mezclan con el mito. Así, pueden encontrarse referencias a *La Atlántida* de Pierre Benoit y a la versiones cinematográfica de G.W. Pabst (1932); para su Antinea, toma modelo de la de María Montez (*La Atlántida*, Gregg Tallas, 1949); mezcla en su piedra fatal la sangre de Urano y el efecto radioactivo del uranio<sup>43</sup>. Y todo ello con participación de gigantes hesiódicos, naufragios odiseicos, y el combate personal con un contrincante a su altura. Aquí un inesperado Proteo que hace honor a su nombre. Por la misma época, *Hércules en*

---

<sup>39</sup> La capacidad de utilizar con habilidad artesana unos medios de producción magros ennoblece la obra de Cottafavi o Bava frente al resto de directores de la dispersa saga.

<sup>40</sup> Como el Eneas de Reeves en *La leyenda de Eneas* (1962 de Giorgio Ferroni). Me refiero a ello al hablar de esa película.

<sup>41</sup> En su primera aparición en pantalla, al comienzo de *Le fatiche di Ercole*, le encontramos preparándose un asado. Ya el 'Maciste' de *Cabiria* era un amante del buen beber y buen yantar.

<sup>42</sup> Moullet, L., 1963, "La victoire d'Hercule", *Cahiers du cinéma*, Paris, Agosto: 37.

<sup>43</sup> En *El continente perdido* (1961) de Georges Pal también se situaba en la Atlántida el poder destructivo de la energía atómica.

*el centro de la tierra*, de Mario Bava<sup>44</sup>, se apoyaba en imágenes fascinantes y atmósferas oníricas. La anécdota, una bajada a los infiernos a la búsqueda de cierta piedra mágica iba ya también por el camino de ‘espada y brujería’, por mucho que implicara nombres como Hades, por intermediario, o a la propia Deyanira como princesa a salvar. La obra incluye guiños a los aficionados al cine de terror en el personaje de *Licos* mediante rasgos y poderes vampíricos, interpretado además por la imagen popular de Drácula (el actor británico Christopher Lee), sin por ello dejar la contaminación de fuentes clásicas<sup>45</sup>. Basta, por fin, con ojear la filmografía, para calibrar la dispersión temática y la fractura progresiva de todo vínculo directo con esas fuentes. El cine tiende a informarse, y no sólo en este subgénero, en sus propias pantallas y a cada obra de éxito le siguen otras quinientas que pretenden repetirlo, sin atender a que su éxito se deba a la originalidad de la propuesta, ergo la pérdida de la originalidad agotará la mina. Sucede en todas las artes. Pues bien, de la imitación de los grandes artesanos -Francisci, Cottafavi, Bava- surgen títulos como *Ulises contra Hércules* (1961) de Mario Caiano, que fantasea sobre un encargo personal de Zeus a su hijo para que entregue Ulises a Polifemo; o *Hércules contra los hijos del Sol* (1964) de Osvaldo Civirani, donde se encuentra con los Mayas; o *El triunfo de Hércules* (1964) de Alberto De Martino, donde es privado de sus fuerzas como castigo de Zeus por la muerte de Ífito<sup>46</sup>, y se enfrenta a los hecatónquiros. En medio de la confusión, el propio Francisci se ríe de su criatura en *Hércules, Sansón y Ulises* (1964), donde los griegos ayudan a su colega hebreo a luchar contra los filisteos, no sin cierto sentido del humor que le permite hacer paralelos con el nazismo, aprovechando que los judíos están en el

---

<sup>44</sup> Mario Bava, colaborador en principio de P. Francisci, participa, de un modo u otro, en varias de las mejores producciones de la época, como *Ulises*, *La batalla de Maratón* o la propia *Hércules*.

<sup>45</sup> En este aspecto, las películas no cesan de buscar autoridad en las más o menos supuestas fuentes, y los títulos de crédito citan alegremente a Homero, a Esquilo, Sófocles y Eurípides, a Apolonio de Rodas, Apolodoro, Higino, y Ovidio. Y hasta a Platón. Y cabe reconocer que versiones para escoger no faltan. No obstante, ningún guionista dejará que las fuentes le estropeen lo que crea una buena ocurrencia. Ni ningún productor renunciará a abaratar las propuestas del libreto, para desdoro de hidras y cancerberos.

<sup>46</sup> Entre los guionistas no gusta la versión de que fuera vendido a Ónfale como esclavo. En *Hércules y la reina de Lidia*, se enamoraba. Aquí se prefiere un castigo divino, al estilo del hebreo Sansón.

guión, que los filisteos les acosan y que el Jordán pasa por Galilea. O que Laertes aparezca para defender a su hijo y Argos invente la ametralladora (con arcos). El delirio general estalla en cosas como *Hércules*, *Maciste*, *Sansón* y *Ursus*, del mismo año, de G. Capitani; *Hércules contra los tiranos de Babilonia* (1964) de Domenico Paoella; y ya antes *Hércules y los tres mosqueteros* (1962) de Edward Bernds o *Maciste contra Hércules en el valle de los Guai* (1961) de Mario Mattoli, una parodia al servicio de Franco Franchi y Ciccio Ingrasia, dos cómicos que en la época divertían al público italiano, aunque no gustó a los aficionados al *peplum*, que ven ya un sentido paródico en las cintas originales y disfrutaban descubriéndolo o imaginándolo. En 1965, se decía más arriba, fracasa el intento de crear una serie de TV, cuyo proyecto, o parecido, no se convertirá en realidad hasta la década de los noventa. Su capítulo piloto, *Hercules and the princess of Troy*, circuló por algunos países a modo de funeral, y un lustro después se intentó de nuevo con *Hércules en New York* (1970) de A. Seidelman. Arnold Schwarzenegger, a la sazón, enésimo sucesor y amigo de Reeves, se encargó de ejecutar el guión, que hacía bajar de los cielos a Arny ante los ojos atónitos de los pasajeros de un avión, para hacer tonterías por las calles de la metrópoli. En España se conoció ya en la década de los ochenta en formato vídeo, seguramente para aprovechar el éxito de las dos películas sobre *Conán*<sup>47</sup>.

## 9. Los efectos especiales

**9. 1.** En *El desafío de Hércules* (1983) Luigi Cozzi, escritor y director, intentó renovar el neomitologismo con efectos especiales según las modas galácticas. La mezcla de temas, tipos, tópicos y mitos; espacios y tiempos, resultaba de auténtico mareo. Desde robots de metal a rayos láser, desde Ariadna a Casiopea y Circe, desde Minos y un(a) Dédalo femenino a la Osa Mayor, todo bullía en un magma irregular, que ganó varios premios informales a la peor película del año sin ello impedirle tener el éxito necesario como para que hubiera secuela un año después. Como siempre, citaba no poca

---

<sup>47</sup> ... *el bárbaro*, 1982, de John Milius; ...*el destructor*, 1984, de Richard Fleischer.

mitografía clásica en sus títulos de crédito<sup>48</sup>, pero recordaba más a las absurdas mixturas del *peplum* de última época y se inspiraba realmente en las películas de Francisci, Bava y Cottafavi, con algún homenaje a Harryhausen. Tomaba probablemente algunos elementos de enciclopedia<sup>49</sup>: infante, estrangula las serpientes que le había enviado Hera y crece sin saber el motivo de su fuerza progresiva y sin límite, pero enseguida el autor aporta, combina y agita sus ocurrencias. Así, es Casiopea de quien se enamora y a quien salva Hércules al final del cuento y tan pronto debe seguir los trabajos tradicionales: una espectacular limpieza de los establos de Augias en maquetas y transparencias, como luchar con un oso o con robots metálicos “programados” por Minos para matar al hijo de Zeus, o enfrentarse a al propio Minos con espadas luminosas. Si la *Guerra de las galaxias* (1976, de Georges Lucas) estaba presente, también *Supermán* (1978 y 1980); y Cozzi había convertido al hijo putativo de Anfitrión en un enviado de más allá de las estrellas para arreglar los problemas en la tierra. No obstante, en el segundo capítulo, *La Furia del Coloso* (1985), se corrige el tiro y son las trifulcas entre los dioses lo que Hércules tendrá que solucionar. Por primera vez, aparte de los dibujos animados, las aventuras neomitológicas estaban dedicadas al público (muy) juvenil. Y las series de TV han seguido esa línea. También se estabilizaba la presencia de Hera como ser maligno que coordinaría el conjunto de obstáculos a superar.

**9. 2.** Los intentos de Luigi Cozzi no habían hecho más que rematar la memoria del *peplum*, mientras que la televisión asumía con más discreción las limitaciones visuales de los trucos, y el tono de relato juvenil. Hubo que esperar a la optimización de los CGI (*Computer-generated imagery*) para que las productoras volvieran a atreverse. Así las cosas, se reescribe el mito de Hércules, cuando solo eso faltaba para la confirmación de la corriente de *neopeplum*, y lo hace en dos obras de producción simultánea, mas visión divergente. La primera, *La leyenda de Hércules* (2014, de Renny

---

<sup>48</sup> En los títulos de la película se aludía a sofisticadas fuentes, como la *Astronomía poética* de Higino, relatos de Luciano o los *Fenómenos* de Arato, pero la evidencia es que se inspira en los films fundamentales de 1957-1961.

<sup>49</sup> Siempre he pensado que habría que buscar fuentes reales del neomitologismo en las enciclopedias más populares. No es fácil arriesgar una propuesta. No creo que el libro de Grimal pueda tildarse de popular. En todo caso, *Los mitos griegos* de Graves. Para la producción americana, me aventuraría a buscar fuentes directas en la *Bulfinch's Mythology* (ca.1880), de enorme expansión en lengua inglesa.

Harlin) presenta a un hijo de Zeus y Alcmena, que, en ausencia del tirano Anfitrión, ha aceptado la visita de Zeus. El joven, que desconoce su cuna recibe el nombre de Alcides, una curiosa recurrencia Apolodoro (2, 4, 12), y está enamorado de la bella Hebe, un personaje inspirado en la diosa menor citada escuetamente por Homero en el testimonio de Odiseo (11, 601-603). Ificles, su hermano quasi gemelo -una noche más joven, según Apolodoro (2, 4, 8)-, pasa a ser su hermano mayor. Cuando un león ataca a Hebe e Ificles, y Hércules los salva, aquél usurpa el mérito. Anfitrión promete a Hebe con su primogénito y destierra a Hércules a Egipto. En Egipto es vendido como gladiador. Invencible, regresa a Grecia, aunque no a tiempo de evitar que Anfitrión mate a Alcmena. Encabeza por fin una rebelión y es encadenado. Pide ayuda a Zeus y este le concede fuerzas y, más tarde, el poder del rayo, a cuyo concurso el héroe acaba con todo lo que se mueve. En el duelo final, Hebe asume un sacrificio suicida para matar a Ificles. Sobrevive, no obstante, y le da un hijo a Hércules, un año después, en una nueva cita de Apolodoro (2, 7, 7), que adjudica dos hijos a ese matrimonio. La segunda cinta, *Hercules: las guerras de Tracia* (2014, Brett Ratner) con Dwayne Johnson, anuncia su estreno para mediados de año. Los datos de que se dispone (básicamente IMDB y el portal de la propia película), parecen resumir sus legendarios trabajos, antes de convertirlo, como es de rigor en el *neopeplum*, en una figura gladiatoria, que, en su caso, capitaneará un grupo de mercenarios. Su fuente inmediata es una novela gráfica (de *Radical Studio*), publicada por primera vez en 2008. El trailer que circula por INTERNET lo presenta como un Hércules clásico de barba y cabellos descuidados, tocado de piel de león y armado de clava, y lo enfrenta a las bestias fabulosas que su tradición le adjudica. Visualmente, delata influencias del estilo de *300*. Nada queda en manos del cronista más que citarlo. Así que, veremos.

## 10. Maciste y otros colosos

En 1960, con las películas de Hércules en pleno rendimiento, pero también en no menor crisis de producción, Carlo Campogalliani, que había dirigido alguno de los capítulos originales del Maciste de Pastrone, emprende la recuperación del personaje remodelado según los modelos neomitológicos y dirige *Maciste en la Valle de los reyes*. El detective de inicios del siglo XX, que fue asistente de un romano en las Guerras Púnicas, reaparece con un físico de culturista y túnica corta -Mark Forrest- en el Egipto del



siglo V a.C., para liberar al pueblo del dominio de los persas. El propio Campogalliani<sup>50</sup> inicia, un año después, la breve serie de aventuras de *Ursus* -Ed Fury fue el primer protagonista-, protector de Ligua en *Quo Vadis?*, a quien se proveía de historia antes de conducirlo al anfiteatro ante un astado. Si Maciste era una vivencia personal de Campogalliani<sup>51</sup>, y Ursus apelaba a la influyente memoria histórica de la epopeya romana, también el viejo testamento ofreció nuevos héroes. En 1959, Richard Pottier y Ferdinando Baldi habían dirigido *David y Goliat*, con el reclamo publicitario de ver en el papel de Goliat a “Cronos”, un conocido gigante circense de la época (y a Orson Welles en el papel de rey Saúl). De ahí toma la idea Guido Malatesta para *Goliat contra los gigantes* (1961), mientras que Gianfranco Parolini, se busca fundamento en Sansón y Dalila de De Mille que, pese a datar de 1944, circulaba por Europa a mediados de los años mil novecientos cincuenta, y dirige *Sansón* (1961). Por fin, Roger Corman realiza *Atlas*, de producción americana, con guión de Charles B. Griffith<sup>52</sup>, autor años después del libreto de *La tienda de los horrores*, del propio Corman, que dio lugar a una de las más famosas comedias musicales de los años 80. Resumida en pocas líneas, a la invasión de héroes hipertróficos, cuya aventurera y nebulosa personalidad centra el nombre de *peplum*, no se les puede negar una influencia cultural en los años sesenta. Maciste, sobre todo, tuvo aventuras en más de dos docenas de películas<sup>53</sup>, y seguramente otro par en su época muda, por más que se trata realmente de otro personaje. Maciste sólo fue romano, y esclavo negro, en *Cabiria*. Su éxito<sup>54</sup> le convirtió en detective, atleta,

---

<sup>50</sup> Nos hallamos ante complicadas operaciones de coproducción internacional, típicas de los años sesenta. *Maciste...* era resultado de una colaboración italo-franco-yugoslava, mientras que *Ursus* era una película Italo-española.

<sup>51</sup> Ni Pastrone en *Cabiria*, ni su discípulo Campogalliani, hicieron referencia alguna al Macisto hijo de Atamante, rey de Tebas y hermano de Frixo y Hele, ni a cualquier otra de las presencias míticas con ese nombre.

<sup>52</sup> Corman y Griffith actuaron en *Atlas* ataviados de soldados griegos. Estos “guiños al espectador” caracterizan el humor soterrado que suele descubrirse en la épica menor neomitológica, frente a la solemnidad dramática de las epopeyas cinematográficas, que pueden incorporar extras de prestigio, pero no en lugares reconocibles.

<sup>53</sup> Cf. filmografía. No es prudente contar con exactitud en semejante maraña de nombres cruzados.

<sup>54</sup> Para la trayectoria del primer Maciste, puede consultarse:

<http://www.peplums.info/pepl1a.htm>

médium, soldado y... blanco. Sufrió, en su época, la dura competencia de una buena serie de forzudos, que tomaban nombres proverbiales: Áyax, Ursus, Sansón, Atlas, etc., pero fue él, quien precedió a su nieto del cinemascope en el hábito de acudir en defensa de los gobiernos derrocados, para recolocarlos en el poder. Sólo *Maciste en el infierno* o *Judith y Holofernes* (1926) pudieron tal vez inspirar a Mario Bava o a Cottafavi algunas de sus escenas surrealistas, por más que fue Carlo Campogalliani, decía más arriba, quien le había dirigido en 1920 *La trilogía de Maciste (Maciste contra la muerte, El viaje de Maciste y El testamento de Maciste)*<sup>55</sup>, el gestor principal de su renacimiento hercúleo. Y el Maciste renacido para y por el *peplum* fue el superhombre viajero que erró, en las pantallas de los años 1960, por la prehistoria, el Egipto de los faraones, la Grecia clásica, la Escocia medieval, la Mongolia de Gengis Khan, o el África de las minas salomónicas.

## 11. Jasón, Teseo, Perseo

Algunos otros héroes acompañaron a Hércules en la recreación del mito del superhombre.

**11.1.** Jasón y su cohorte de argonautas habían sido ya secundarios en la película fundacional (*Hércules*, 1957), que se inspiraba bien libremente en la obra de Apolonio de Rodas, que pronto se revisó dando lugar a un nada despreciable entretenimiento del veterano Ricardo Freda: *Los gigantes de la Tesalia* (1960). Pero, perdida en la maraña de historias hercúleas, pasó sin pena ni gloria. En 1963, por lo contrario, una cinta inglesa alcanzó cierta difusión<sup>56</sup>: *Jasón y los Argonautas* de Don Chaffey. Se trata de una obra del maestro Harry Harryhausen, que repitió su propio modelo y lo perfeccionó en *Furia de Titanes* (1981 de Desmon Davis), una cinta, ésta, neomitologista fuera de época y con sello testamentario. Neomitologista cuando el neomitologismo había ya pasado, artesanal cuando ya se había impuesto *La guerra de las galaxias*

---

<sup>55</sup> Al respecto, no debe obviarse un antecedente contemporáneo con el primer Maciste, el llamado *cinema dei forzutti*; sobre todo las películas del luchador Giovanni Raicevich, que competían para la Lombardo Films de Nápoles con las de Pagano para Itala Film de Turin (Dall'Asta, 1992),

<sup>56</sup> En España pasó casi desapercibida en su estreno. Hoy se conoce por las periódicas emisiones en televisión y por la edición en DVD.

(1976). Pero volvamos al tema de *Los argonautas*, donde se contamina la epopeya de Apolonio de Rodas en tono de leyenda intemporal, con actores de escasa definición para no anular la historia (y para administrar recursos). Jasón es aquí el protagonista indiscutible. Hércules, un personaje circunstancial de breve presencia; y Medea presenta sólo su cara amable. Porque los efectos de animación eran lo importante: Talos el gigante de bronce, el dios marino, Escila y Caribdis, el dragón que guarda el vellocino, los seres -¡una tropa de esqueletos!- que nacen de los dientes del dragón. En aquel tono romántico habitual de las películas diseñadas por Harrihausen, la película entretenía agradablemente a padres e hijos. Era una forma nada desdeñable de propagar las leyendas. En tono onírico, recreaba un peculiar mundo superior donde los dioses juegan, literalmente, con los hombres, y lo oponía al plano terrenal, según el modelo de la pintura barroca y con antecedentes filmográficos<sup>57</sup>. La *Medea* de Pasolini (1970) aportó la otra cara, europea, de la moneda, una visión antropológica que cuenta en clave poética una civilización más o menos mediterránea en torno al mito que transmite Eurípides, o discuten en sus estudios Graves o Frazer con más o menos acierto, catalizadas por las obsesiones personales del poeta. El público de Pasolini, que había realizado también un *Edipo, el hijo de la fortuna*<sup>58</sup> en el mismo tono un par de años antes, no era el mismo que el del *peplum*, aunque es difícil saber si él habría pensado en esos temas en un entorno diferente al del neomitologismo cinematográfico. La epopeya del vellocino de oro regresaría años después con *Jasón y los argonautas* (2000, de Nick Willing), una de las miniseries para TV, que siguió la estela de *La Odisea* de Konchalovsky (1997). En sus tres horas de extensión, procura recuperar los episodios más conocidos de la *Argonáutica* de Apolonio de Rodas, y lo hace con la sencillez de un narrador de cuentos, se diría que con la intención de que los medios no superen el fin y sean vistos con naturalidad infantil, un poco en la línea de Harryhausen. Desde la butaca perezosa de una sobremesa, se pasa un rato entretenido, por más que el elenco de jóvenes intérpretes principales no den la talla, y el conjunto repose esporádicamente sobre las espaldas de secundarios como Dennis Hopper y Frank Langella. Es, desde luego, el ejemplo medio del *neopeplum*, nacido

---

<sup>57</sup> Cf. el divertido Olimpo de *Anfitrión* (1935).

<sup>58</sup> De ambos títulos se habla en el capítulo dedicado a la tragedia.

en TV y que alcanza punto culminante cumplida la primera década del segundo milenio.

**11.2.** El nombre de Teseo no alcanzó fama ni especial atención. Su aventura, que precedió en cine a las de Hércules (con *Teseo y el Minotauro*, 1910, de J.S. Blackton), no tuvo la suerte de inspirar obras mayores, ni sagas y no recuerdo más que una película neomitológica en su honor : *El monstruo de Creta* (1960), de Silvio Amadio. Cuéntase allí con tono épico no exento de trazos de historia de terror, que el rey de Creta tiene dos hijas gemelas, Ariadna y Fedra. Convertida en la dueña de Creta y con el apoyo de su lugarteniente Escirón, Fedra les declara la guerra a los atenienses y los derrota, obligándoles a un tributo de varias doncellas al año para alimento del Minotauro, un ser monstruoso mitad hombre mitad toro. Estos malévolos planes se frustrarán por mano de Teseo, que no sólo reinstaurará a Ariadna en el trono de Creta sino que acabará con el terrible Minotauro<sup>59</sup>. Teseo se presenta acompañado de un joven, como él o Ulises acompañaban a veces a Hércules en sus aventuras, para encargarse de restablecer al gobernante justo en su trono, de derrotar a los impostores, y de matar a los monstruos. Se repite, eso sí, uno de los puntos flacos del neomitologismo: el diseño de las bestias fabulosas, porque, si bien la producción se defiende con dignidad en el uso de los medios, reducidos como siempre, y la fotografía y la música mantienen buen nivel, el esfuerzo por ocultar bajo las sombras el aspecto del minotauro, una especie de cornúpeta que se alza sobre las patas traseras, oscurece y confunde lo que debiera producir temor. Una prudente elipsis filmográfica permite recuperar la figura del triunfador en las versiones de la tragedia, siempre en entornos contemporáneos, como marido de Fedra, y sólo hay una breve peripecia sobre el rapto de Helena en la epopeya televisiva *Helena de Troya* (2003). Incluso en uno de los capítulos de la serie norteamericana *Hércules* (1995ss.) se le cede a éste el honor de enfrentarse al minotauro en una lucha fratricida, porque ambos son hijos bastardos de Zeus, con curiosas digresiones sobre la injusticia divina que hace de uno héroe y del otro, monstruo. Un monstruo que rebasó los límites del género y ayudó a manifestar el surrealismo de autores como Federico Fellini (1969) en su *Fellini-Satyricon* o de Terry Gilliam (1981) en *Los héroes del tiempo*, una de cuyas

---

<sup>59</sup> Se identifican ideas del *Teseo* de Plutarco, de Apolodoro, de Ovidio o de Catulo, pero seguimos en el mundo de los manuales de divulgación.

secuencias estaba protagonizada por Teseo. Habrían de pasar tres décadas para su retorno. Teseo vuelve a las pantallas en *Immortales* (2011, Tarsem Singh). Henry Cavill, Teseo, es también la imagen más reciente de *Superman* (*El hombre de acero*, 2013, de Zack Snyder), así que ya se van conectando todos los universos fantásticos del siglo XXI. Su peripecia estará también sometida a la fórmula universal *post* torres gemelas. Alguien pretende destruir el orden universal apoyando a las fuerzas del mal. Aquí echan mano de la figura de Hiperión, aquel que, según Hesíodo y Apolodoro, fue padre del sol, la luna y de la aurora, y lo reescriben como un rey que está dispuesto a liberar a los Titanes y capitanearlos frente a los dioses del Olimpo. Así todo el universo le pertenecerá. Disponiendo, como dispone, de un ejército de hombres sin rostro ni voluntad -¿terroristas suicidas?-, solo le falta el arma invencible, un arco de poderes ilimitados, que busca a lo largo del mundo conocido. ¿Por qué Zeus no se limita a fulminarlo? Pues, porque los humanos deben arreglárselas por su cuenta. Teseo será el encargado, de reorganizar la resistencia, derrotar a Hiperión y restablecer el estado de cosas, con el concurso de Fedra. El resultado es una obra de acción muy espectacular y barroca, cuya trama es confusa y nada ágil, y cuya capacidad de entretenimiento, se me escapa.

**11.3.** Y también Perseo, por fin, ocupó un lugar entre los héroes neomitológicos en la obra de Alberto de Martino *El valle de los hombres de piedra*<sup>60</sup> (1963). Tardía ya, daba su confusa versión de la leyenda de Perseo, radicalmente reducida en el espacio y el tiempo. El inicio resultaba tan alucinante como ingenioso: el ejército de Sérifos esta rodeado. Por una parte sufre el acoso de las tropas de Argos. Por otra, un dragón. Al intentar la retirada se topan frente a Medusa. Su mirada les deja literalmente de piedra y a Sérifos, sin ejército. En tan crítica situación, el rey se dispone a entregar a Andrómeda al malvado Gelanor, que ha usurpado el reino de Argos y piensa desposar con su hijo a la princesa. Pero Perseo, heredero legítimo de Argos, está dispuesto a poner cada cosa en su sitio: vengar la muerte de su padre, echar a Gelanor de Sérifos y liberar los dos reinos. Y, antes aún, competir por la mano de la princesa. Nada de todo eso será posible sin liberar a todos de la presencia de Medusa, cuya desaparición devolverá la vida al ejército de piedra, y también al dragón. Contada con trazos de misterio, su director Sergio

---

<sup>60</sup> En USA, salió como *Medusa vs. the son of Hercules*.

Martino fue especialista en cine de terror, los trabajos de Perseo se ciñen a poco más que a servir de espectáculo gladiatorio, a cuya función se ve sometido por el dictador y a cuyo destino escapa para derrocarlo. La mezcla estrafalaria no resulta, pese a todo, exenta de cierto encanto y algo destila de la esencia popular del mito: Perseo mató a Medusa, salvó a la humanidad de su pétreo voluntad y a Andrómeda de un monstruo marino. El héroe tomó aquí el rostro de Richard Harrison, un actor de carácter, especializado en cine de serie B de la época, que había sido gladiador un año antes en *Los siete espartanos* del español Pedro Lazaga (1962). Nadie pudo, no obstante, quitarle el protagonismo a la Medusa de Carlo Rambaldi<sup>61</sup>, una especie de oscura hidra ciclópea con tentáculos y cabellos serpentinicos. En realidad, a Perseo le estaba destinado el honor de ver sus aventuras convertidas en hilo argumental de *Lucha de titanes* (1981) de Desmond Davis, una película con todas las características del relato de aventuras a la antigua usanza, que, oscilaba tensado por fuerzas femeninas. Desde la vanidad de Casiopea a la inocencia de Andrómeda, el espectador ha de asistir al arbitraje de Zeus entre diosas que no se ponen de acuerdo respecto al héroe que merece su atención. *Lucha de Titanes*. basaba su propuesta en peripecias fantásticas con un Pegaso volador y varios monstruos: sobre todo Medusa y un gigante marino, Kraken. Si en *El valle de los hombres de piedra* optaban por un dragón marino, Harrihausen tuvo la idea de relacionarlo con el tal Kraken. En las leyendas atlánticas de pescadores, se trata de un cefalópodo gigante que habita las profundidades, la bestia fabulosa que inspiró el pulpo de la obra de Verne, *20.000 leguas de viaje submarino*. Pero Harrihausen prefirió imaginar un gigantesco tritón. A todas estas criaturas, se sumaba el extraño híbrido Cálivos<sup>62</sup>, sin vínculos aparentes con las mitografías clásicas más frecuentes, y algunas más. Pero lo mejor era el paralelo que mostraba entre el mundo a ras de tierra y el Olimpo, que se daba ya en *Los dioses se divierten* (1935) y que el propio Harrihausen había presentado en *Jasón y los argonautas*, década y media atrás. Aunque en este caso, dejó plena relevancia a las figuras divinas como

---

<sup>61</sup> Conocido por haber diseñado la criatura alienígena de *E.T.*

<sup>62</sup> El guionista, Beverley Cross, que lo había sido de *Jasón...* y solía colaborar con Harrihausen, pudo inspirarse en figuras de castigos metamórficos de cuentos infantiles o en el *Caliban*, de la tempestad de W. Shakespeare.

el Zeus de Laurence Olivier; la Afrodita de Úrsula Andress<sup>63</sup>; la Hera de Claire Bloom; la Tetis de Maggie Smith y una espléndida Casiopea de Sian Phillips, que había sido Livia Augusta en *Yo, Claudio* (1978). *Lucha de Titanes* destilaba la dulzura y el humor sangriento de un cuento de niños. En una última pirueta nostálgica, se situaba a todos los héroes, heroínas y antihéroes en su actual constelación. La idea era concurrente con el *Hércules* de Luigi Tocci. Ambas citaban el comienzo del *Hércules* de Francisci, que situaba en las estrellas, la imaginación, el mundo del neomitologismo, en contra del verismo de la épopeya. No creo que fuera mal homenaje póstumo para un subgénero muerto hacía más de diez años. Supuso un testamento nostálgico en homenaje a las historias antiguas y las antiguas formas de contarlas. Supuso también una serena contestación a *La guerra de las Galaxias* (G. Lucas, 1976). Frente a la depresiva idea de un futuro medieval, el encanto de un pasado que no existió. Frente a naves espaciales, un caballo volador. Frente a las galaxias, el Olimpo, el mediterráneo y sus islas fabulosas. Frente a robots y humanoides, un pequeño búho autómatas y unos dioses juguetones. Frente a maquetas y efectos especiales mecánicos y digitales, prototipos de movimiento manual y filmados foto a foto. Nada tuvo que hacer contra la tecnología en términos multitudinarios. Entretuvo con sencillez, divirtió con elegancia, y se retiró para nostalgia de sus seguidores. Su recreación, *Furia de Titanes* de Louis Leterrier (2010), es, por lo contrario, el buque insignia del *peplum* digital<sup>64</sup>. Parte su argumento de una especie de teogonía abreviada, que justifica una tríada olímpica: Zeus, Poseidón y Hades, aunque en la práctica, Poseidón no pinta nada. Les une su triunfo sobre los Titanes evos atrás. Cuando empieza la historia, Zeus gobierna la tierra y Poseidón los mares. Hades, el inframundo. Y de muy mal humor. Las arpías, Kraken y otros son sus colaboradores. Perseo se siente hijo de su padre adoptivo, que le recogió en el mar junto al cadáver de su madre, cuya historia apenas se entiende, pero en el cine los amores de Zeus sólo quedan claros en la comedia. Superviviente de un ataque de tropas de la impía Argos, es llevado allí, donde Cefeo y Casiopea cometen sacrilegio por compararse con

---

<sup>63</sup>La primera *chica Bond*, que había emulado ya antes a Afrodita saliendo de las aguas (en *007 contra el Dr. No*) y se permitió enamorarse de Perseo- Harry Hamlin- durante *Lucha...* en el más puro estilo olímpico. Y darle más tarde un hijo.

<sup>64</sup> En una escena, Perseo se encuentra el búho mecánico de la versión anterior y lo desprecia como objeto inútil.

los dioses. Hades influye para que se castigue a Casiopea y a Cefeo a sacrificar a su hija a Kraken. Perseo, entre tanto, ha conocido a Io. Ella le informa de que es hijo de Zeus, quien había desfigurado a Acrisio con su rayo, por el daño infringido a Dánae, madre del héroe. Acrisio había tomado el nombre de Cálibos y servido a Hades desde entonces, con poderes añadidos. Perseo acepta intervenir. Busca a las tres brujas que comparten un ojo y ellas le sugieren matar a Medusa. La peripecias intermedias incluyen el acceso a armas mágicas, una espada, y al caballo Pegaso, que ahora es negro. Se enfrenta a Cálibos y a escorpiones gigantes. Una estrafalaria tribu del desierto le ayuda y hasta le proporcionan el escudo para enfrentarse a la Gorgona. Zeus se le aparece y le ofrece lugar en el Olimpo, pero él sólo acepta un dracma de oro, cuya utilidad, pagar al barquero que le introducirá en el inframundo para enfrentarse con Medusa, aún no conoce. Perseo decapita a Medusa. Todos los colaboradores han ido cayendo. Hasta Io, que le ha asesorado en su viaje, muere a manos de Cálibos. Perseo usa la espada olímpica para acabar con él. Luego regresa, a lomos de Pegaso, a Argos. Hades, entre tanto se ha enfrentado definitivamente a sus hermanos. Perseo petrifica a Kraken y salva a Andrómeda, después de vencer a las Arpías que Hades le ha enviado; incluso le obliga, con ayuda del rayo de Zeus reflejado en su espada mágica, a que regrese al inframundo. Andrómeda le pide que se quede con ella a gobernar Argos. Zeus, que vaya con él al Olimpo. A ambos les rechaza. Zeus, resignado, resucita a Io, y les permite seguir juntos, no sin antes predecir que Hades regresará en cuanto los hombres vuelvan a abandonar a los dioses. En resumidas cuentas, se trata de una pesada contaminación de los datos más generales sobre la aventura mitológica de Perseo, la ya de por sí contaminada versión de Harrihausen, y algunas variables de espada y brujería: las furias convertidas en demonios, las Grayas en brujas machbetianas con imagen de *comic*, la tribu del desierto. Firma el guión Beverly Cross, que había colaborado en la versión de Harrihausen y también en su *Jasón y los Argonautas*. El derroche de fantasía es evidente. El uso de medios digitales, sencillamente agotador. La versión de Harryhausen-Davis era un cuento. La de Leterrier, una pesadilla con una capacidad de seducción difícil de determinar, para la objetividad imposible de este cronista. A pesar de que su rendimiento económico fue al parecer satisfactorio, no creo que haya dejado huella. Se vio además lastrada por una torpe adaptación a las tres dimensiones en boga. Cabe observar entre los elementos mezclados una serie de mensajes cristianos. Así la vida se rige bajo una tríada, aunque de hermanos rodeados de hijos. Las



diosas casi ni aparecen, aunque se mencionan Hera, Afrodita, Atenea (entre los dioses tienen frase Apolo o Marte). El universo, en general avanza mediante la tensión entre Dios (Zeus) y el Demonio (Hades). Y, en su mensaje final, Zeus avisa de que cuando los hombres dejan de confiar en él, Hades cobra poder. Valga para rematar el comentario que esta versión presenta no pocas influencias del Hércules de Walt Disney, que se comenta más abajo: la guerra de los Titanes, el malvado Hades, que incluso recuerda físicamente, la ocultación de la paternidad de Zeus fuera del matrimonio, la muerte y resurrección de la heroína, entre otros detalles. Una irremediable secuela se estrenó dos años después con el nombre de *Ira de Titanes* (2012, Jonathan Liebesman) y desarrollaba el gancho dejado al final de la primera : los humanos olvidan a los dioses y Zeus se debilita, cayendo frente a la alianza de sus colegas insatisfechos con el reparto de poder. Raptado en los infiernos, Perseo deberá acudir a rescatarlo, y lo hace con la ayuda de Andrómeda y también la de Agenor y Hefesto (que pasaban por allí). El guión, evidentemente alimenticio del mismo Lawrence Kasdan que treinta años atrás había escrito el de *El retorno del Jedi* (1983, de Richard Marquand), agrupa dioses y mitos en los dos bloques enfrentables y el resultado es una cansina serie de peripecias útiles nada más para que los de efectos especiales se luzcan. Es, desde luego, el modelo de *neopeplum* por excelencia. La vetusta mitología griega deviene uno de los varios mundos fantásticos donde seres superiores usan superpoderes para combatir el mal. Como la salsa universal en los malos restaurantes, todas las películas se valen del mismo argumento, y muestran las nuevas habilidades de un ordenador. El neopeplum, pues, es simplón e intelectualmente poco ambicioso. pero no a nivel económico. Ahora es un producto industrial destinado a financiarse y rendir beneficios antes de que el público se dé cuenta de que eso ya lo ha visto antes.

## 12. Curiosidades y miserias del *peplum*

El *peplum* fue un negocio sorprendente, que generó mucho dinero rápido y disperso, aunque sólo las dos primeras películas mantuvieron el gesto erguido. Reeves parece ser que se negó a realizar más de tres proyectos y aún el tercero lo colgó en fase de preproducción para dedicarse a su nuevo héroe en la citada *El terror de los bárbaros*, que ni alcanzó el éxito previsto ni dio lugar a segundas partes. Aceptó entonces otros papeles, decía, y entre ellos, interpretó a *Sandokán*, inspirado en Salgari, en *El tigre de Mompracén* y en *Los piratas de Malasia*. Ambas eran de Umberto

Lenzi, que dirigió una tercera aventura colonial llamada *El elefante blanco*. Pues bien, algunos planos de Reeves vestido de uniforme británico procedentes de las primeras pasaron a esta última convirtiendo a la estrella en extra sin acreditar. Y eso no fue todo. En *Hércules contra Moloch* con Gordon Scott en el papel principal, su director Giorgio Ferroni, que había dirigido a Reeves en el rol de Eneas en *La leyenda de Eneas* hizo caracterizar a Scott con el vestuario y las armas de Eneas en la obra anterior, de tal manera que en las escenas en que Hércules luchaba con el casco puesto se trataba a veces de imágenes robadas a Eneas, con lo que se dice en los mentideros que Reeves fue doble involuntario de Gordon Scott. Hubo versiones diferentes de la misma película. Fue famosa, por ejemplo, la doble versión de *La -también citada líneas arriba- venganza de Hércules*. A los productores americanos, parece ser que no le resultó bastante un Cancerbero que eliminar y añadieron una secuencia en que el hijo de Zeus se enfrentaba con un dragón para salvar a la princesa, mediante nuevas escenas rodadas por los mismos actores y sin intervención del maestro Cottafavi. A veces, también, se repetían escenas de baile o de amazonas con vestuario diferente según fuera para Europa o para USA. Incluso el pobre Reg Park, profesor de Filosofía en su vida real, y dueño de una seria cadena de gimnasios, se encontró su *Ursus, el terror de los Kirgueses* convertido en película porno por obra y (poca) gracia de escenas añadidas en una copia que circuló por Francia a mediados de aquellos años sesenta<sup>65</sup>. Pero, si el cine neomitológico había abusado de las fuentes, la TV sobrepasó las marcas, emitiendo, en la llamada *sindicated TV*, programas antiguos en repetición, una curiosa serie de catorce cintas llamada *The sons of Hercules*, destinada a las tardes de los sábados, cuyos capítulos se introducían mediante explicaciones, según algún dios les diera a entender, que relacionaran su relato con el mito. Todos los capítulos procedían de *pepla*, cuyas partituras y diálogos habían sido más o menos adaptados. Cuatro de ellos eran originalmente Macistes; dos, Ursus; dos o tres, Hércules; el resto, gladiadores diversos, Perseo e incluso el propio Marte (*Marte, dios de la guerra*, 1962 de Marcello Baldi).

---

<sup>65</sup> Tomo estas anécdotas de la página web de M. Éloy.

### 13. El *Hércules* (1996) de Disney

Pasada la mitad de la última década del siglo XX, cuando ya la TV era el campo habitual de las aventuras de Hércules, la productora de Walt Disney se encargó de reconducir el mito para públicos familiares. Hicieron falta siete u ocho escritores para realizar una nueva contaminación de algunas de las hazañas que la tradición atribuye al héroe y a los personajes que, más o menos de lejos, pueblan su leyenda, aderezadas con anacronismos hilarantes y guiños de cinéfilo. Y no se mostraron ciertamente remisos en su labor de corte y empalme. Así pues, se establece una aventura vital que comienza por legalizar la partida de nacimiento haciéndole hijo de Zeus y de Hera. Raptado por los secuaces del villano, vivirá en la tierra, perdida su inmortalidad por un filtro, pero no completamente, y deberá recuperarla mediante una vida heroica. Filoctetes, convertido en sátiro y entrenador, se encarga de su educación. Consumada ésta y camino de Tebas, salva a Mégara del centauro Neso. Inicia luego sus trabajos, el león de Nemea, una hidra, Medusa... y alcanza la fama. No le basta a Zeus y habrá de seguir la vida heroica. Pero Mégara es una espía de Hades que le hará perder el buen camino, y a los amigos. Engañado, renuncia a todo por amor, inmortalidad incluida durante una jornada. En el ínterin, Hades envía cuatro titanes y un cíclope a la conquista de cielos y tierra. Zeus pasa graves apuros. Hércules mortal ciega al cíclope, pero Mégara cae en la peripecia. Fuerte de nuevo, baja él a los infiernos, destruye a Hades y recupera a Mégara. Digno de la inmortalidad, renuncia a ella para formar familia en la tierra. Así las cosas, *Hércules* escapa al planteamiento de “espada y brujería” que condiciona al personaje en la serie de TV contemporánea: la obra está planteada como historia clásica. Eso no impide que se acuda a la leyenda de Rómulo y Remo para poner al niño en manos de Anfitrón y Alcmena; que Zeus le regale el caballo Pegaso y el muchacho acabe con Medusa, dejando a Perseo en la miseria; que Filoctetes sea un sátiro casi enano, para reírse con y del actor que lo inspira (Danny de Vito); que anteceda a Odiseo con los cíclopes y le obsequie una táctica para destruirlos; que lance al gigante precipicio abajo como hiciera Edipo con la esfinge; que, en su visita a los infiernos en busca de Mégara, mezcle la doma de cancerbero con el mito de Orfeo; que le atribuya a Hades la irritación de Eris en las

bodas de Tetis y Peleo, sustituidas por un nacimiento celestial<sup>66</sup>; que su Filoctetes tenga a los héroes de la fabulosa época como alumnos, y Quirón sin empleo, y despida también a cuatro musas. *Last, but not least*, que la adopción de niño misterioso por una pareja de campesinos deje las cosas en su sitio, respecto a las fuentes de *Supermán*, cuyo colega en la lista de héroes, malvados, de *comic*, Pluto, devuelve varios rasgos de carácter a su inspirador mitológico, Hades. En el *Hércules* animado se sigue el modelo clásico también en la estructura del relato<sup>67</sup>: un prólogo y entrada del coro; un primer acto y tránsito musical al segundo; un segundo acto interpretable en episodios; nuevo coro, clímax y desenlace. Y el coro aquí es de musas nada menos -un guiño a la épica- que deben ser cinco, eso sí, para establecer el paralelo con un moderno conjunto de *gospel*, una Calíope al frente, inspirada en Gloria Gaynor o en Aretha Flanklin, lo lidera, y de paso adaptarse a las posibilidades del formato: un conjunto de nueve es demasiado para conseguir identificarlas (y no usar el cinemascopio ☺). Por otra parte, hace ya décadas que las musas se redujeron en la cultura cinematográfica: Melpómene (tragedia), Talía (comedia), Euterpe (música), Terpsícore (danza), Calíope (épica), son las supervivientes. El *Hércules* de Disney, en efecto, mostraba la vigencia del clasicismo, en forma y fondo; de un clasicismo, naturalmente, manipulado. Y es que, también en narrativa, literaria, pictórica, audiovisual, nada surge, nada se va, todo se transforma.

#### 14. Y algo de TV

Cuando, en la década de 1960, Hércules sufre el olvido, James Bond ocupa su lugar. No es hijo de Zeus, pero sí de la Gran Bretaña; no es inmortal, pero tiene licencia para matar; no tiene fuerzas infinitas, pero va armado y sabe artes marciales; no es bonachón, pero sí *bon vivant*; no protege a los indefensos, pero sí el *stablishment*... James Bond había alcanzado la fama hacia 1963, cuando de Hércules ya no se decía nada interesante, cuyo regreso en loor de multitudes no se confirmaría, pese a obras esporádicas, hasta

---

<sup>66</sup> Con lo que se contamina el mito de Eris con *La bella durmiente* de Perrault.

<sup>67</sup> Si la tragedia es la base estructural de la narrativa cinematográfica, los es muy especialmente en el modelo de drama musical que sigue la obra.

la serie de TV, *Hércules, sus legendarios viajes*<sup>68</sup>. La TV no había sido ajena a la seducción de los clásicos. Un cuarto de siglo antes, la RAI se había acercado a la *Odisea* y a la *Eneida*<sup>69</sup>. *Hércules, sus viajes legendarios*, americana, de los años noventa se pasaba por TV española no hace tanto y se emite periódicamente por todo el mundo. He visto sólo unos cuantos capítulos, pero es fácil destacar algunas características, que diría que debían esperarse. Se ha hecho una contaminación del neomitologismo y los cuentos de espada y brujería. Los personajes principales tienen nombre griego y la presencia de Zeus (Anthony Quinn) mantiene rasgos iconográficos helénicos. Hércules no tiene aspecto de culturista. Es definitivamente nórdico, como lo son la mayor parte de las vestiduras de las gentes de la aldea donde se supone que habita con su esposa Deyanira. Tiene a Hera por antagonista, quien le persigue constantemente y asume presencias hostiles multiformes. Es un héroe 'políticamente correcto'. Por ejemplo, en el capítulo que se enfrenta a las Amazonas, soluciona las dificultades de relación entre las guerreras y los hombres afeando a éstos su machismo y haciéndoles observar que deben saber compartir las responsabilidades en tono de igualdad. Otro ejemplo: Hércules se enfrenta a un minotauro que le denuncia, antes de enfrentarse lo cómodo que es ser un héroe de origen divino, frente a lo eventual de un resultado monstruoso. El héroe se permite ser hijo natural; Zeus es un simpático seductor maduro, Alcmena una honesta madre soltera y Hera, un ser maléfico. La serie de consumo juvenil, diseña una antigua Grecia a la medida de los lectores de *comic* anglosajones, donde campan por sus respetos, además, Ares, Afrodita, y Jasón entre otros. Y, como estrellas invitadas, Penteo, Dédalo, Casandra, cíclopes, centauros... gladiadores, momias, diablos. No contento con ir de Atenas a Corinto, viaja a Noruega, a Irlanda donde conoce a Julio César, a mundos paralelos y a la revolución francesa. Bebe, pues, de fuentes clásicas y explica historias con hidras y Amazonas. Pero el fabuloso mundo en que suceden los argumentos, se mezcla con el de los *comics* de Conán y la fantasía barroca de los llamados *manga* japoneses. Es, creo, un disparate divertido y una adaptación válida para el público actual. Aún en 2005, se resume una historia de Hércules en un formato de

---

<sup>68</sup> En USA, según puede observarse en su portal de internet <<http://www.scifi.com/hercules/>>. En España no ha tenido una especial relevancia.

<sup>69</sup> Cf. capítulo dedicado a la epopeya.

miniserie<sup>70</sup> de unas cuatro horas: Hércules es hijo de Alcmena, pero ella vive secuestrada por Zeus. Hércules es acogido por Anfitrión y vive con él y sus hermanastros. Deyanira es su pareja de juventud y se le asigna a Lino por compañero de fatigas, como Yolao lo es en la serie<sup>71</sup>. Adulto, causa la muerte de sus hijos por accidente y debe, por ello, enfrentarse a sus trabajos, una selección aproximada, a modo de castigo, que, en una evolución, inesperada para el lector de mitología, humaniza progresivamente al personaje, hasta poner en duda la existencia de todo el mundo que representa. Los efectos especiales cumplen su función, pero la magia se ha ido perdiendo en el avance del relato. En fin, la estructura no es sólida. Y el mensaje es confuso. ¿Parábola de la sociedad actual? ¿Crítica cristiana a la mitología pagana? Pues no sé, la verdad. Lo cierto es que carece del encanto romántico del *Hércules* de Francisci y del mundo fantástico de *Hércules, los viajes legendarios...* con su Zeus, Anthony Quinn, irónico y amable.

## 15. Los mundos de espada y brujería

Hércules casi fue olvidado a partir de los años 1970, por más que su imaginería y sus peripecias se glosaran esporádicamente. Pero lo que había de acabar con el Hércules griego, decía, iba a ser su contaminación con las leyendas sajonas y celtas. Durante su década gloriosa, el entorno helénico de las aventuras neomitológicas de Hércules había evolucionado hacia una fantasía progresiva con saltos geográficos e históricos, cuya mayor extravagancia pudiera ser *Hércules contra los hijos del sol* (1964), mientras Maciste navegaba entre un cierto helenismo (*Maciste el coloso*, 1961, de Antonio Leonviola) y la crisis de identidad<sup>72</sup>. Eran prólogos a la siguiente evolución de un mundo mítico que debía exceder el entorno de la cultura clásica grecolatina y fundirse con leyendas celtas y anglosajonas que encandilaran más estrechamente a los jóvenes de habla inglesa.

**15.1.** Ello cristalizó en el cine en la figura de *Conán el Bárbaro*, con una brevísima pero decisiva filmografía que había de

---

<sup>70</sup> De unas cuatro horas. Hay una versión de unas tres horas, que emitió la NBC.

<sup>71</sup> Hasta ahora, en TV se asigna al ciclo hercúleo estilo de *buddy movie* -película de colegas- y público juvenil.

<sup>72</sup> *Maciste contro il Vampiro* o *Goliath and the vampires*, según versiones, 1961.

alterar la evolución de la épica clásica menor, que dejaría de ser precisamente grecolatina, para devenir vagamente universal, mediante el diseño de mundos antiguos, anteriores en la cronología fantástica, y no obstante resultado de la contaminación entre lo clásico y lo medieval. El tejano Robert Ervin Howard (1906-1936), publicó relatos breves en la revista *Weird Tales* desde sus dieciocho años. A la busca de la fama, creó diversos personajes de diferente popularidad. El héroe *Kull*, la Atlántida, el reino de Velusia y la era previa al cataclismo, fueron precursores del nuevo orden mítico que se conoce hoy como “espada y brujería”. *Kull* llegó a hacerse relativamente popular entre los lectores de los años mil novecientos sesenta y setenta, pero no alcanzó versiones relevantes en cine. Conán nació como *Conán de Cimeria*, que sugiere inevitablemente una cita más o menos vaga del fabuloso país de las nieblas perpetuas desde donde Odiseo desciende al Tártaro por indicación de Circe para entrevistarse con Tiresias<sup>73</sup>. Aunque también de Diodoro Sículo, Estrabón, Plutarco, Plinio, se aportan datos dispersos. Sus referencias entremezcladas y recreadas, siempre la contaminación como fórmula, permiten imaginar una Cimeria precéltica, tal vez en centroeuropa o en su extremo occidental (¿Gran Bretaña?), vecinos al reino de los muertos, con moradas subterráneas y moradores que sólo visitan el exterior durante la noche. Cimeria es el eslabón entre Hércules y Conán, que establece Howard. Las historias vagas provocan la inspiración de los cuentistas y Howard escribió su primera aventura de Conán, *El Fénix y la espada*, transformando una fracasada peripecia de su otro héroe, *Kull*. En sus orígenes literarios, Conán inicia sus aventuras como pirata y llega a ser rey del howardiano reino de Aquilonia en la Edad Hibórica. Las aventuras literarias de Conán presuponen una larguísima mitografía que abarca desde su niñez hasta los sesenta años y una extensa geografía. Los estudios al respecto son abundantes y los seguidores también bordean el carácter de secta. Creo que hay que aceptar la plausibilidad de la palabra mito para el personaje<sup>74</sup>, que aún mantiene características de héroe hercúleo y las esencias universales de los eternos temas indoeuropeos: los tres planos del mundo, superior o divino, humano, inferior o infernal, geografías laxas y creativas, la búsqueda de la inmortalidad, el enfrentamiento de mundos e ideales, y un larguísimo

---

<sup>73</sup> *Od.* 11,14.

<sup>74</sup> Cfr. *The Hyborian Age*: <http://www.dodgenet.com/~moonblossom/hyborian.htm>

etcétera, a parte de frecuentes personajes o situaciones prestados de los clásicos. Howard debía guardar un rico y atormentado mundo interior, con fuerzas encontradas y claroscuros como su obra. Se suicidó a los treinta años, tras conocer lo irreversible de la enfermedad de su madre y su muerte inminente. Conán, presentado en cine como un niño traumatizado que deviene príncipe aventurero, obtuvo los rasgos de Arnold Schwarzenegger, ya citado como amigo y admirador de Steve Reeves. Conán luce melena, y armas celtas, pero mantiene ropa corta y torso desnudo. En breve, una contaminación de Hércules y las fuentes celtas. El personaje, que reflejó en cine el director John Milius en 1982, resentido y violento, no tenía serenidad ni llevaba la vida natural de su ancestro, y era más violento. Richard Fleischer (*Conán el destructor*, 1984), que había dirigido *Los Vikingos* años atrás, le cubrió de un barniz moderado y de un cierto sentido del humor que no acabó de gustar a los lectores de Howard. Con el filón de *Terminator*, Schwarzenegger dejó de interesarse por Conán. Había acabado su errar a la búsqueda de un Hércules, que no había sido capaz de representar. Conán le hizo popular. Su Hércules final fue un robot que llega desnudo en la primera escena, dejando claro su origen iconográfico y viste después ropas de cuero robadas a algún motardo: un robótico Hércules, que no ha olvidado a Conán el destructor.

**15.2.** J.R.R. Tolkien (1916-1973), un buen lingüista, profesor al menos en Glasgow y Oxford, estudioso de las leyendas medievales sajonas, había escrito su saga sobre *El señor de los anillos* entre 1925 y 1955. En los sesenta, cuando el neomitologismo resultaba decididamente cansino, los lectores de la obra de Tolkien eran ya una legión de devotos seguidores. Con la versión en dibujos animados (*El señor de los anillos*, 1978, de Ralph Bakshi), que glosaban el primer libro y parte del segundo<sup>75</sup>, los *hobbit*, Bilbo, Frodo y Sam; el humano Aragorn, príncipe secreto, guerrero y guía, resistente a la fatiga; Gandalf el mago, un Merlín siempre oportuno; Léngolas el elfo y, en general, la compañía del anillo, que combaten a Saulon, el mal, una especie de poderoso demonio, ocupan su lugar en la fama. Cuando triunfa clamorosamente en cine la trilogía que dirige Peter Jackson (2001-2003), la afición se convierte en culto durante un lustro. Aún hoy, los seguidores discuten entre sí sobre los

---

<sup>75</sup> Rankin-Bass hizo para TV una especie de continuación, *The Return of the King* (1980) y una año antes había presentado *The hobbit* (1977).



personajes, se reúnen, organizan manifestaciones y ceremonias públicas y asisten a las proyecciones con actitud litúrgica. Estamos, seguramente ante un mito, no tan sólo ante relatos legendarios, más aún cuando los argumentos son vagos y confusos. Aún cuando los seguidores lo son de personajes y sus hazañas contra monstruos más o menos sobrenaturales. No hay, en rigor, un Hércules, en Tolkien. Aragorn, lo que más se aproxima, es un caballero andante entre artúrico y sajón, entre Sir Gavin y Beowulf. Diríase que, a Tolkien, le sedujeron sus propias lecturas y sus investigaciones académicas. Su larga saga, más extensa que la *Ilíada* y la *Odisea* juntas, combina toda clase de fuentes, desde los clásicos a Walter Scott, pasando por Shakespeare; las leyendas artúricas, desde luego, pero más aún las leyendas sajonas, que enmarcaban parte de sus estudios<sup>76</sup>. E incluso los cuentos de hadas<sup>77</sup>.

## 16. Las editoras mitográficas

El mundo mítico de Asgard, en las islandesas *Edad prosaica* y *Edad poética*, donde desarrollan sus historias Odín o Thor, ya se relaciona con Troya y su familia real según los evemeristas relatos de Snorri Sturluson (S.XIII). Y en Asgard husmeaba el escritor Peter David, cuando desde principios de los 1990, creó, para la poderosa editorial de comics Marvel, que ya había lanzado su Capitán América en 1939, un Panteón, con base en el desierto de Nevada y su plantilla que incluye a un Agamenón de origen asgardiano, un Aquiles solamente vulnerable a los rayos gamma, un Áyax que aumenta su fuerza con la ira y está protegido por un exoesqueleto, un Héctor volador, un Jasón poco fiable enfrentado a los dioses asgardianos, un Ulises, o dos, Perseo, Prometeo, Andrómeda, Casiopea, y hasta su propio Hércules... Bueno, una mitología, algo industrial eso sí, que alimenta el número suficiente de ciudadanos del mundo como para infundir respeto. El caso es que la lista de Marvel incluye ya circulando por las pantallas de cine y de TV— héroes como Ironman, Spiderman, Thor, Hulk, todos ellos tan fuertes como Hércules, tan nobles como Aquiles, tan astutos como Ulises o tan neuróticos como Áyax, y generalmente picados por bichos, afectados por radiaciones, procedentes de un Olimpo o sencillamente de otro planeta. Total que

---

<sup>76</sup> En 1925, tradujo a inglés moderno *Sir Gawain and the Greene Knight*; en 1936 hace público su trabajo sobre "Beowulf: The monster and the critics".

<sup>77</sup> En 1939, presentó *On Fairy-Stories*.

la editorial Marvel es hoy día lo más parecido que tenemos a Homero, en cuya defensa podemos decir que no necesitó semejante maquinaria multinacional con sus docenas de ejecutivos y centenares de dibujantes y escritores para montar sus historias. Y no están solos. Supermán, de la DC Comics, había sido creado en los años treinta de los mil novecientos, a partir de Hércules y de Sansón, con el físico de Douglas Fairbanks, para el héroe invencible, y el de Harold Lloyd<sup>78</sup>, para su tímida conducta ciudadana. Y es que la mayoría de estos nuevos mitos comparten personalidad esquizoide. Supermán lleva ya más de medio siglo volando desde su primera serie de TV, aunque sus películas periódicas, cinco hasta la fecha y otra en marcha, se inician en 1978. En las adaptaciones al cine realizadas por Chris Columbus *Percy Jackson y el ladrón del rayo* (2010) y *Percy Jackson y el mar de los monstruos* (2013), a partir de la obra gráfica de Radical Studio -competidores recientes de MARVEL y DC-, se trata de un adolescente, que se descubre hijo de Poseidón. La serie busca, sin conseguirlo, el éxito de *Harry Potter*, sustituyendo el fabuloso Colegio Hogwarts por un campamento de reeducación de hijos de dioses del Olimpo, que no han dejado de verse con mortales al paso de los siglos. Las historias vuelven a la idea frecuente de hacer convivir la vida moderna con las fabulaciones mitológicas y, como sucede generalmente, se pierde en demostraciones pirotécnicas. No sé, me cuesta creerlo, si este tipo de relatos puede fomentar la lectura de los clásicos. Lo evidente es que para la mentalidad juvenil, alimentada de DVD y consola, el Olimpo es uno más de los mundos poblados de héroes y antihéroes, que luchan por destruir o defender, defender o destruir, esta decadente civilización.

## 17. A modo de epílogo

Pues valgan estas líneas para asumir que existe -ya circula libremente el nombre de neopeplum- un “neo-neomitologismo” al que alguien habrá de dedicar tiempo largo y atención, donde conviven al menos Homero y Apolodoro, Tolkien y Howard, y los cien mil hijos, de cámara y pluma, de la DC y de la Marvel. El mundo de Howard enlaza realmente con el neomitologismo de los cincuenta y las realizaciones cinematográficas, también. El de Tolkien parece más dependiente de su cultura de medievalista

---

<sup>78</sup> Actores que representaban en la época el valor y la timidez respectivamente, pero ambos con perfil heroico, desde la épica y la comedia.

anglosajón y precede literariamente, y sigue en cine, al no menos medieval universo de la *Guerra de las Galaxias*, ambos no tan lejanos de las depresivas historias *postnucleares* que rodean los viajes de otro héroe, el *Mad Max* de Georges Miller. El *peplum* sigue teniendo adeptos incondicionales. Las epopeyas mantienen impoluto su prestigio. El *Hércules* de Disney circula en vídeo y no le faltan secuelas e imitaciones. La TV emite series infantiles de dibujos dedicados al personaje. Y *Hércules, sus viajes legendarios* también circula por los medios. Parece que el héroe hace falta. Digamos que se mantiene vigente un mundo mitológico -mejor grecocelta, que griego, y aquejado de neuras americanas- poblado de héroes que se enfrentan, como siempre a los temores de la humanidad, y a sus deseos íntimos, según corroboran los dos Hércules recientes. Su pasado, pues, se confunde con el futuro, o constituye un mundo paralelo. Y sus viajes, no sólo permiten la geografía que hoy se conoce, haciéndoles partícipes de otras tantas culturas, sino que el tiempo también es asequible. El aquí y el allá, el antes y el después, son el marco de las aventuras de los nuevos héroes mitológicos. Y también se nota, se dice por ahí, la influencia del *manga* japonés y sus series televisivas, que imponen nuevas mezclas de mitos y civilizaciones más o menos ancestrales, más o menos inexistentes. Si el héroe cinematográfico actual es euroamericano, la contaminación de lo clásico y lo celta, queda tal vez por tomar forma la incipiente contaminación de éste último con algunos modelos orientales, esos violentísimos y desequilibrados dibujos japoneses. Nada me extrañaría, pues, ver algún día anunciado por ahí algo así como “Hércules y Son-Goku contra la hidra Godzilla en Urano Hiperbóreo: una aventura de Spiderman”. Ni me extrañaría, ni me escandalizaría en absoluto. Puede que me limitara a observar la cultura que transmiten; los modelos positivos y negativos; los rasgos de género; las fuentes contaminadas y las aportaciones que ello supone. Pero sobre todo, procuraré divertirme lo más que pueda con la propuesta<sup>79</sup>. Eso sí, que nadie espere de momento una revisión de la mitología clásica, según el modelo italiano de los 1950. Ahora se tiende a crearlas nuevas.

---

<sup>79</sup> Aunque no creo que anote más fichas☺.



## Capítulo 8

### La tragedia

Donde se tratan unas cuantas versiones fílmicas de tragedias griegas y se comenta la relativa escasez de títulos fieles a las fuentes, pero también la constante estructural, de caracteres y argumentos, que cimenta la obra cinematográfica, y hace de la tragedia la más viva de las formas literarias en el cine. Donde se constata que los argumentos y los recursos narrativos de Sófocles son recurrentes en buena parte de la obra cinematográfica en general. Y que los triángulos pasionales cimentan la transmisión de la tragedia clásica en el cine. Por fin, que la TV alberga la mejor colección de tragedias visualizadas con notoria fidelidad a los textos y la contemporaneidad necesaria.

#### 1. Las versiones de tragedias

La presencia de la tragedia griega en el cine no es tan abundante como tal vez hubiera podido esperarse<sup>1</sup>. La dramaturgia clásica -tan verbal- queda fuera del séptimo arte hasta el invento del sonoro, aunque los pioneros no tardan en sentir curiosidad. Las primeras aproximaciones debieran considerarse algo así como “ilustraciones de tragedia”, que con cierta frecuencia son además el registro cinematográfico del teatro de la época, como las interpretaciones de *Edipo* del insigne actor J. Mounet Souilly, reflejo en el cine mudo francés de sus legendarias actuaciones sobre el escenario. Hay datos difusos sobre *Prometeo* y *Edipo rey* en 1908; o una nueva aproximación a *Edipo* en 1910<sup>2</sup>. También una *Electra* (1909) producida por Pasquali, otra americana<sup>3</sup> y alguna que otra referencia más<sup>4</sup>. Michelakis (2004) cita otras representaciones

---

<sup>1</sup> No se pretende agotar una lista difícil de contrastar y sin apenas ejemplares conservados. Sigo mis propios trabajos. Y también Mackinnon (1986); amén de Carl Bennett *Progressive silent films list (A growing source of silent era film information)*, 2000-2008, en: <http://www.silentera.com/PSFL/indexes/H.html>. Y en la *film library* de *Turner Classic Movies* [www.tcm.com](http://www.tcm.com). En lo sucesivo TCM.

<sup>2</sup> De 1908 las dos primeras, restan fragmentos de Romeo Bosetti y de André Calmettes respectivamente. En 1909/10 la tercera de Giuseppe de Liguoro.

<sup>3</sup> 1910, de J.S. Blackton, basada en la ópera de Strauss, filmada alguna otra vez, como la versión de 1970 de Polyphon Film & TV Productions que se cita en TCM.

<sup>4</sup> Como un primer *Edipo* francés en torno a 1901 u otro británico de ca. 1910; una

filmadas, como *Los Persas* y la *Orestiada* de Esquilo; la *Antígona* de Sófocles; *Áyax*, *Electra*, *Hipólito*, *Medea* y *Hécuba* de Eurípides. No obstante, el intento más serio en época muda, ya tardía, data de 1927, por fin en Grecia, de Demetris Gaziadis: *Prometeo encadenado*, donde se inmortaliza una representación de la obra de Esquilo el 9 de mayo de 1927 en Delfos, supuso un momento histórico en la recuperación de la tragedia como espectáculo público para los griegos. De esta producción, que debe considerarse interesante pero sólo testimonial -¿qué es una tragedia sin voz?-, habría que saltar al final de los cincuenta, cuando se filma una nueva representación de *Edipo*, en el marco del festival de Ontario entre 1954 y 55. Algunas otras filmaciones, con mayor o menor fortuna u originalidad, datan de la década de los sesenta y los primeros setenta<sup>5</sup>. Tal vez el primer intento de creación cinematográfico en rigor -con guión propio- es la *Antígona* de G.Tzavellas (Grecia, 1961). El único realizador de cine que hasta ahora podría llamarse 'especialista' en tragedia es el griego Michael Cacoyannis que produjo una trilogía: *Electra* (1962, Grecia), *Las troyanas* (1971, USA), *Ifigenia* (1977, Grecia). El éxito imprevisto de la primera, le permitió gozar del prestigio necesario para intentarlo dos veces más. Las otras dos no alcanzaron gran difusión, pese a las excelentes interpretaciones de las actrices, de la música magistral, de la fotografía, incluso de su valor político. Una buena aproximación al *Edipo* de Sófocles había sido la notable película de Phillippe Saville en 1967. La trilogía tebana de Don Taylor para la BBC, en 1984, elevó la TV a auténtica depositaria de la tradición trágica.

## 2. Sófocles y la tragedia

Sófocles describió Colona como un paraíso frondoso de clima templado (*Edipo en Colona*, 668-678). Debió de nacer allí, de familia adinerada, pero no noble, y murió en Atenas. Su búsqueda de Colona, como espacio feliz, que atribuye a su héroe Edipo, puede estar en el fondo de la difícil interpretación del epílogo del *Edipo* de Pasolini. Llevó una vida intensa, que de vez en cuando se refleja en su texto, lo que le convierte en un autor dinámico, en una época marcada por la competencia entre los dramaturgos. Tuvo el honor de desplazar a Esquilo en las preferencias del público, y el de ser

---

*Fedra* de la serie *Film d'Arte*, de fecha incierta.

<sup>5</sup> *Electra* de T. Zarpas, 1962, Grecia. *Id.* J.L.Hughetto, 1972, Francia. *Los Persas* de J. Prats, 1961, Francia.

desplazado por Eurípides. Al gusto de los críticos de hoy día, se les habría llamado tal vez la ‘generación del 480 a.C.’, o ‘generación de Salamina’, en cuya batalla Esquilo combatió; cuya victoria celebró Sófocles como danzarín; en cuya isla y en cuyo año nació Eurípides. Tendría aquél 27 años, hacia 468 a.C., cuando supera a Esquilo con una trilogía que debía incluir su *Triptolemo*, hoy perdido. El maestro se retiró a Sicilia. Sófocles sostuvo su liderazgo trágico hasta 441 a.C., en que Eurípides le apeó de un pedestal apenas discutido. Y aún lo recuperó con *Antígona* en 440 a.C.. De su éxito surgió al parecer la propuesta de Pericles de acompañarle en su campaña contra Samos. Las relaciones con sus hijos debieron ser desiguales -ya se sabe que no es fácil ser hijo de un genio- y Yofonte -dramaturgo también- le dio el peor disgusto de su vida al intentar incapacitarle por senilidad (dicen las malas lenguas de la época que por celos). El anciano pretendidamente incapaz estaba acabando a la sazón la segunda parte de su *Edipo (en Colona)*. Así que ni corto ni perezoso leyó unas páginas en público y su capacidad fue reconocida; y su prestigio aumentó, si cabía. Murió poco después. Había coqueteado con la escena un par de veces, como citarista en el papel de Tamiris, y otra en el de Nausica, por su habilidad con la pelota. También flirteó con la política: en 443 a.C. fue administrador del tesoro de la confederación ática. En 441-40 a.C. fue elegido estratega con Pericles. Un hombre, en resumen, implicado en su época y profundamente ligado a la literatura de espectáculo. Valgan estas referencias frivolidadas para entender que la experiencia social y política de Sófocles fue superior a la de los otros trágicos y que aspectos de sus vivencias se reflejan en las más vigentes de sus obras, haciéndolas resistentes al paso del tiempo e influyentes de manera más directa en las artes y la literatura de todas las épocas. Parece ser que fue también hombre de preocupaciones religiosas y se implicó personalmente en la introducción del culto a Esculapio. Su carácter se transparenta conservador y demócrata a la manera del momento y el lugar. Fue suficientemente respetado y conocido como para que su muerte se viera acompañada de curiosas leyendas: murió tal vez de entusiasmo por su último triunfo o perdió la respiración leyendo su propia obra... o atragantado por un racimo de uvas. En cualquier caso, si algo de eso es cierto, es digno de un apoteosis final.

### 3. Recursos dramáticos, indicios argumentales

Se decía líneas más arriba que *Prometeo* de Esquilo y *Edipo* de Sófocles compiten en ser la primera tragedia griega que pasa a la pantalla luminosa. Probablemente lo fuera *Prometeo encadenado* (1908, de Romeo Bossetti y Louis Feuillade, para la Gaumont)<sup>6</sup>; pero, al paso del tiempo, *Edipo* resultó la más influyente tanto en lo que se refiere a sus versiones algo más completas, como a las adaptaciones, sus temas o sus recursos, aunque la revisión de obra de Eurípides no le va a la zaga. Valga, al respecto, hacer hincapié en la herencia fundamental que Sófocles deja en la cinematografía; no ya obras representables en clave de película, sino algo más esencial y sutil: la forma de construir los relatos. El modelo estructural por excelencia es el de *Edipo*. En efecto, hoy día como en tiempos de Aristóteles<sup>7</sup>, hablar de un modelo trágico es hablar de Edipo, parangón de desarrollo de una intriga, para algunos incluso antecedente del relato negro. Tal vez la aportación fundamental de *Edipo*, sea la ironía trágica: la complicidad que el autor establece con el público mediante la cual éste se sentirá informado de datos que el personaje no es capaz de interpretar. Desde el principio Edipo se muestra decidido a llegar hasta el final, caiga quien caiga; a enfrentarse a cualquier cosa. El sacerdote, por otra parte, se refiere a él como el más importante de los hombres e incluso, en tono ciertamente conciliador le dice algo así como: “No vayamos a recordar, de tu gobierno, que logramos alzarnos, para luego caer”. Afirmaciones de ese cariz constituyen lo que modernamente los guionistas llaman ‘un gancho’ y otros ‘sembrar’, es decir, dejar un tema en el aire que será recogido en el momento conveniente para crear o justificar un cambio en la dirección de la trama. Y las declaraciones de Edipo, determinado a completar debidamente la encuesta, son recurrentes (“... lo aclararé todo desde el principio...”), y en la práctica supone que llegarán hasta las raíces de su origen. En su imprudencia, maldice al culpable, ordena su exilio y que se le niegue toda comprensión. El público lo sabe -de entrada conoce el mito- y da a las palabras una interpretación ominosa, que le hace sentir ‘temor’. El público, pues, tiene una visión de ángulo superior a la del personaje, y presiente lo que viene. No cabe duda de que esa

---

<sup>6</sup> O tal vez, si la hay, el primer *Edipo* de alrededor de 1901. En cualquier caso, el mismo título cerró el ciclo mudo (D. Gaziadis, 1927 en Grecia).

<sup>7</sup> Sobre la influencia de la *Poética* de Aristóteles en los guionistas de cine y TV, Cfr. Cano (1997).



participación del público -que sufre por el personaje- es fundamental en el éxito de la época. Sófocles se sirve de la ambigüedad semántica. Pocos recursos tiene el trágico que no sea el mensaje de la voz. Por ello, los montajes modernos tienden a reducir texto verbal y a sustituir por otro tipo de denotaciones o connotaciones. Es lógico por cuanto el público de las salas de cine ve las cosas de cerca, se puede fijar en cada detalle y rechaza las explicaciones redundantes. La ironía trágica, pues, no es necesario que se explique en palabras. ¿Cuántas veces el espectador ha visto en películas de misterio una sombra, una presencia, un objeto, antes que el protagonista de la acción. Para no extenderme en un tema que se merecería un esfuerzo monográfico, quisiera referirme a un ejemplo conocido del maestro del suspense, Alfred Hitchcock. En *Con la muerte en los talones* (1959), el protagonista es víctima de una confusión que le convierte en fugitivo a la vez de la policía y de una organización de espías. El público cree en su inocencia, pero él debe buscar el origen de su desgracia. El autor se permite entonces una curiosa licencia: la acción se traslada a una sala ubicada en el servicio de inteligencia americano, donde un grupo de desconocidos alrededor de una mesa -un centro de poder- discute sobre el futuro del personaje; y deciden abandonarlo a su suerte. Es decir, ha perdido la protección de los dioses para que el público sienta *temor*<sup>8</sup>. Hitchcock se permite aquí combinar la ironía, el dilema y la presencia de unos dioses que influyen en los humanos sin ser protagonistas de la tragedia. También se puede considerar un modelo cinematográfico el uso de la *etopeya* o connotación -que no definición- de los caracteres mediante los diálogos. El diseño de caracteres se reconoce como mérito de Sófocles, que supera la rigidez de los personajes de Esquilo, pero también los apuntala mejor que los a veces dispersos o no tan consistentes de Eurípides; todo ello, dentro de una aceptable línea de sugerencias, que no autodescripciones. El Edipo paradigmático repite varias veces su compromiso con las leyes y con la voluntad de los dioses y maldice la conducta contraria. Declara, por ejemplo, que "... maldito sería si no cumpla todos los designios de la divinidad..." y aclara por connotación su voluntad sometida al destino. Esta alusión a su carácter de hombre respetuoso con las leyes humanas y piadoso con las divinas, diseña un espíritu recto que permite entender las reacciones de Edipo ante las sucesivas peripecias. Ahora bien, esos diálogos valen en la medida que muestren y perfeccionen la acción<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Sobre los recursos trágicos en el guión cinematográfico, *cfr.* Cano (1998: 85)

<sup>9</sup> *Poet.17*

Cuando Edipo vea consumada su desgracia, el público recordará que es un hombre honesto y que no hay voluntariedad en su crimen. El personaje de *Con la muerte en los talones* conversa con su madre en la estación antes de huir, y en sus palabras se revela paciente -*ergo* piadoso- con ella. Luego discute con el encargado de taquilla y se muestra suspicaz y hábil. En estas sutiles demostraciones se dibuja una especie de moderno Odiseo arrastrado por las circunstancias, pero siempre en pos de su ruta. El personaje es, tal vez, homérico, pero la técnica descriptiva es sofoclea. Se dan en el llamado mago del suspense algunos otros reflejos del trágico de Colona. Incluso arriesgadas. Como el atrevimiento de realizar obras dípticas, de doble protagonista. Se habló mucho en su momento sobre la osadía en *Psicosis* (1960) de matar a su protagonista al final del primer acto y dejar prácticamente sin cubrir la plaza después, por más que la historia de caracteres se desplazaba hacia el -edípico, desde luego- asesino. Ya lo había hecho Sófocles en *Áyax*, que comete un delito -se descontrola y diezma un rebaño irritado por no heredar las armas de Aquiles- y se suicida. Luego, el protagonismo deriva hacia Teucro a modo de defensor de sus honores fúnebres, Menelao, abogado del diablo que se los niega y Odiseo que lo asume. La secretaria ladrona de *Psicosis* se había redimido antes de morir -pensaba devolver lo robado- confesando que había sido un mal impulso. Por cierto que los coqueteos con temas edípicos se reconocen perfectamente en *Extraños en un tren* (1951), en *Spider* de David Cronenberg (2002) y en tantas otras. Es presumible que se encontraran constantes en la mayor parte de los autores modernos. Así, el director australiano Christopher Nolan conduce dos relatos de investigación que se convierten en descubrimiento de la propia naturaleza. En *Memento* (2001), un amnésico recurrente, el actor Guy Pearce, viaja en su memoria hasta saberse culpable. En *Insomnio* (2002), Al Pacino sufre un proceso de autodestrucción simultáneo a las pesquisas que le mostrarán tan culpable como el asesino psicópata. Por cierto que su honor, como el de *Áyax*, también se recupera con la muerte; como le pasa a su propio personaje de *La prueba* de Roger Donaldson (2003), cuya corrupción reciente se descubre al final de un relato que le tenía por héroe, si bien, tras morir violentamente, se le reconocen los méritos de una vida que mereció mejor fin.

#### 4. Arquetipos: vivencias, triángulos, complejos

Las propias vivencias de Sófocles aparecen reflejadas en sus obras. *Edipo rey* se estrenó seguramente un año después de la famosa epidemia que diezmo la población ateniense (ca.430 a.C.). Tucídides en su obra *La guerra del Peloponeso* cuenta que la peste procedía de Etiopía y que se había propagado por las ciudades y entre los ejércitos en guerra, con los grandes calores. Tal vez se inició con la propia invasión del Ática por parte de los espartanos y sus aliados. Al parecer, pudo entrar por Lemnos y alcanzar la región por el Pireo. Una de las víctimas de la epidemia fue el mismísimo Pericles. No sólo sufrieron graves diezmos la población civil y la militar, sino que, también según Tucídides, la depresión por un eventual riesgo de muerte ocasionó una pérdida de sentido de respeto a las leyes morales y legales. Las declaraciones de responsabilidad de Edipo y su decisión de resolver la maldición a cualquier coste no dejaba de ser una llamada a que la población confiara en las buenas intenciones de sus gobernantes. Y así coloca frecuentes mensajes en los diálogos<sup>10</sup>. Sófocles, como Edipo -en Colona-, también se vio manipulado por su propio hijo y tuvo que defender su independencia de criterio. No parece que precisara de los consejos de Freud para hallar la sombra de su propia vida en el frondoso bosque de los mitos. Si las situaciones sociales y su experiencia personal le inspiraron sus obras, también en esto sería Sófocles un precursor de los escritores de entretenimiento. Desde luego, hoy día, cualquier guionista guarda un archivo con titulares de periódicos o gacetillas curiosas. Pero lo más tangible que nos queda de tragedia griega y los mitos que la fundamentan, está todo ello poblado de variados triángulos generadores de los mejores argumentos de la historia del cine. Los triángulos sofocleos circulan por el margen de lo inconcesable. El formado por Edipo, Layo, y Yocasta, genera los puntales del complejo de Edipo y con ello se cuela de rondón en innumerables películas occidentales, vía inconsciente colectivo. Pero rarísimas veces marca la línea argumental, y en ese caso suele tratarse de leves inspiraciones sobre el arquetipo que dejan lugar a tramas libérrimas. Es el caso de *Edipo alcalde* (1996) de Jorge A. Triana cuyo guión corrió a cargo del escritor García Márquez, una versión contemporánea que se sitúa en Colombia y establece cierto paralelo

---

<sup>10</sup> Ya en la primera intervención de Edipo dice, aproximadamente: ‘¿cuál es la causa de que estén así ante mí? ¿El temor o el ruego? Piensa que yo querría ayudarlos en todo. Sería insensible si no me compadeciera ante semejante actitud’.

entre el clima de violencia incontrolada que se vive en el país y la referida epidemia de Tebas. El personaje del Alcalde presenta rasgos de Edipo. Sólo él puede buscar y castigar a los culpables de la muerte de Layo y su investigación le lleva a entrar en contacto con los grupos paramilitares, la guerrilla y en general las bandas armadas al servicio de los señores de la droga e incluso el ejército estatal. El *fatum* le conduce a una situación paralela a la de la tragedia. Asesinó a su padre, comparte lecho con su madre y es padre de su propio hermano. *Edipo alcalde*, por fin, es uno de los casos no tan singulares en que el arquetipo busca la más directa y exacta interpretación política, algo más frecuente en el caso del mito de Antígona pero nada extraño a la obra general de Sófocles, aunque a veces se derive en su honor algún melodrama más afín a las películas que suele inspirar Eurípides. Es el caso de *Mi hijo, mi amor*, (1971), de John Newland, con una Yocasta, la esposa infiel de un viejo millonario, que tiene un hijo extramatrimonial, un joven Edipo, en consecuencia. El padre de Edipo, amante de Yocasta muere y deja a la viuda, que no lo es, inconsolada e inconsolable. Ella, perturbada, se siente cada vez más próxima al hijo que le queda como recuerdo de su vida pasional. Nadie ha matado a Layo y no hay más plaga que la propia pasión incestuosa que preocupa a la novia del muchacho y que, desbordada, se descubrirá ante el viejo engañado, quien decidirá cortar por lo sano. Un melodrama en resumen, creo recordar, con no mucho mayor interés que la intensa interpretación de una bellísima Romy Schneider, más cerca de la *Fedra* de Dassin, según Eurípides, o la de *La curée* de Roger Vadim, según Emile Zola -e indirectamente ligada también a Eurípides-, donde por cierto, el conflicto se resolvía igualmente con la destrucción, social, si no física de la madre adúltera (la actriz Jane Fonda). Volveremos a ello. *Electra* propone una variable no menos inconfesa: el rencor de la hija hacia la madre por el desplazamiento del padre en el lecho materno, y en el poder familiar. El mito genera por una parte varias películas interesantes, en general adaptaciones contemporáneas sobre Eurípides y la *Orestíada* de Esquilo no sin préstamos de Sófocles y otras tradiciones. Por otra, se dan numerosas citas y referencias, como en *Persona* (1967) de Ingmar Bergman, que motiva su trama en la depresión súbita de una actriz a media representación de *Electra*; o en *Electra, amor mío* (1974), uno de los espectáculos, ensayos o como se pueda llamar a las obras tan esteticistas como repetitivas de

Miklos Jancso. Narrada en nueve planos (:TCM), Electra se mueve en un ritual a la espera del regreso de Orestes<sup>11</sup>, el vengador.

### 5. *Antígona* y el *logos* trágico

Olvidado en el cine, *Las Traquinianas* presenta un sugestivo triángulo -Hércules, Deyanira, Yole-, con la fragilidad de los celos como motor y lo difícil de controlar los efectos que pueden provocar. Reflexiona además sobre la fuerza que un pasado en olvido puede tener sobre el futuro, y sobre la extensión de los hilos de la piedad y lo relativo del concepto de traición. Sin embargo *Antígona*, otro vértice de triángulo piadoso -ella, sus hermanos y Hemón-, con el derecho a la muerte digna y el respeto a los héroes, como abanico de temas principales, ha proyectado su sombra en la pantalla.

**5. 1.** Una versión cinematográfica -seguimos con *Antígona*- de George Tzavellas en 1961, había abierto dos décadas largas en que la tragedia ocupó cierto espacio en las fuentes directas del cine. Resulta sorprendente que una mina de valores cinematográficos como es la tragedia griega hubiera estado casi abandonada. Y que la cinematografía griega no hubiera roto el fuego, hasta casi un cuarto de siglo desde el invento del sonoro. La explicación pudiera estar en la esencia misma de la tragedia<sup>12</sup>. El *logos* en la Grecia antigua marcaba las tragedias a modo de ceremonias religiosas y lo cierto es que el paso del tiempo no ha cambiado substancialmente la referencia para la interpretación. Hasta pasados los años cincuenta no se da, pues, un momento de transgresión necesario para justificar el abordaje de los trágicos, la interpretación del eterno *logos*. Puede incluso que los realizadores griegos no dejaran de sentirse inseguros frente al tabú y el miedo a ser rechazados por el público, que concibe el *logos* en el entorno espacial de un teatro y consideraba aún unas formas de representación casi rituales. Georges Tzavellas fue bastante fiel al texto de Sófocles y las modificaciones que introdujo atañían sobre todo al coro, cuyo cometido se resolvía de formas diversas. Había incluso filmado un prólogo donde constataba su fidelidad al *logos* trágico, aunque esto fue cortado para la exhibición. Sobre todo repartía textos del coro entre los personajes e intercalaba

---

<sup>11</sup> No he tenido ocasión de verla y, por mi conocimiento de otras obras del autor, no me siento atraído por la idea.

<sup>12</sup> Cfr. Mitropoulos, A. (1968: 71ss). Sus observaciones sobre el *logos* coinciden bastante con la interpretación literaria de A.Lesky (1973: 26-27).

imágenes explicativas y algún *flashback*, en un intento de dotar la obra de corporeidad fílmica. La innovación más sensible fue la ruptura de la unidad de lugar en atención a la narración cinematográfica que creaba espacios escénicos para interiores -el palacio, la prisión- y exteriores variados. Todo ello, un esfuerzo para que fuera bien comprendida por un público universal<sup>13</sup>. La interpretó la excelente actriz griega Irene Papas, que quedaba marcada ya por los personajes de la tragedia y de la épica griega (Electra, Clitemnestra, Helena, Penélope, Anticlea<sup>14</sup>...) para el resto de su carrera.

**5. 2.** Un cadáver se interpone en la vida de la *Antígona*, que atrae a Sófocles: el de su hermano. Hemón es proscrito, por más que el derecho a la muerte digna, la *pietas*, el respeto a los héroes, cubre los argumentos. Liliana Cavani, una de las pocas directoras europeas de carrera constante, rodó en 1970 una versión de *Antígona* a la que dio el nombre de *Los caníbales*. Demasiado esquemática y no poco confusa, al estilo de la época, descarnaba lo más elemental de la trama de Sófocles para crear una parábola sobre las situaciones extremas que las tiranías forzaban. Una imaginaria Tebas de dictadura, Milán en realidad, alberga una matanza continuada que incluye hombres, mujeres y niños, sencillamente insumisos al régimen. Sus cadáveres deben quedar expuestos. Tal vez lo original de la situación es que la referencia al pasado ancestral sirve para crear un futuro apocalíptico anterior a la moda, que parte en los ochenta, de la civilización postnuclear. No hay caos en el Milán del futuro. Hay orden, guardado por los cadáveres de los rebeldes. Pero la simple presencia de la muerte se convierte en una especie de monumentos a la libertad. Antígona asume su función de testigo de la injusticia y se enfrenta al dilema entre ética y política según la propia tragedia propone<sup>15</sup>. Una serie de episodios más o menos crípticos, relatan una huida hacia la nada buscando apoyo en lo religioso, o en lo político. En su camino se encuentra con un misterioso personaje, que podría ser un alter ego de Tiresias. De forma algo hiperbólica, Liliana Cavani viene a formular que la

---

<sup>13</sup> Guthrie, *cfr. inf.*, había hecho todo lo contrario.

<sup>14</sup> La actriz ironizaba en una entrevista sobre el hecho de haber representado a la esposa de Ulises en la versión de F. Rossi en los años sesenta, y a la madre a final de los noventa en la de Konchalovsky, afirmando que esperaba a que le propusieran algún día el de su abuela.

<sup>15</sup> Por ejemplo en los versos 450, 519-521, 921ss., 940-43)

política es poder y simplemente inmoral y en las personas está enfrentarse a él. Nada logran en su huida excepto finalmente que sean detenidos y torturados. De hecho, las referencias a la obra son anecdóticas, pero revelan que todo ha estado en el fondo del guión. Así, tras encontrarla torturada por la policía con su acompañante (Tiresias), Hemón se convence de la razón (como en los v. 635ss) y se une a la resistencia. Recalca varias veces los abusos del poder como Sófocles (: 504-507; 733-739). Propone la distancia que existe entre la justicia y la legalidad (:también en 450ss). Por fin, plantea que el odio es un sentimiento institucionalizado, frente a la tendencia natural al amor, como en Sófocles (:523; 721-780). Hablaba más arriba de *Las Traquinianas* y su prometedor argumento, que incluye la indefensión de la mujer fuera del matrimonio. Pero la figura de Hércules ha sido adoptada por muchos especialistas cinematográficos en épicas menores; y en esta filmografía prima la aventura, mientras que en la obra de Sófocles flotan algunas sutiles nubes idealistas. Por ello su joven competidor Eurípides, carnal y apegado a la tierra, ha provisto más versiones en el cine de la segunda parte del siglo XX, si bien su huella es más superficial en líneas generales. Aún así, no hay tragedia como la de *Edipo*.

## 6. *Edipo* filmado

En 1957, Tyrone Guthrie filmó una representación de *Edipo rey* en versión inglesa, a cargo de la compañía de actores del Festival Shakespeariano de Stratford, en Ontario. La representación se filmó con los actores cubiertos de máscaras al estilo que suponemos clásico. Lo cierto es que las máscaras usadas por tantos actores como personajes, vistas en primer plano, en vez de la expresión del intérprete oculto, y sin valor para la amplificación o direccionalidad del sonido que tuvieran en su momento, tienden a perder su funcionalidad, y por ende su valor estético se tambalea. En efecto, la estética queda en función de la ética y la dialéctica y, si las máscaras no contribuyen a facilitar la transmisión del mensaje, se convierten en mensaje ellas mismas con el consiguiente efecto tautológico. Sin embargo, la seca deshumanización de las figuras crea en compensación un extraño mundo de autómatas, no exento de capacidad de fascinación. Y un ambiente de pesadilla. Algunos momentos rebosan energía. Así, los discursos iniciales del protagonista o cuando Tiresias pronuncia la culpabilidad de Edipo. La cámara se mantiene siempre tan estática como los personajes y el único decorado. Era una experiencia minimalista, tal vez adelantada

al *Othon* de Jean Marie Straub, sobre Racine, una década después<sup>16</sup>. Y, ¿para qué negarlo?, resultaba un espectáculo aburrido. Pero siempre queda el derecho a la empatía. A mi modo de ver, la espléndida dicción de los actores -que el sonido de la época no respeta tanto como, por ejemplo, en las buenas versiones de TV de la BBC-, acorde con el aludido ambiente fantasmagórico, comunicaba bien el mito. No pocos estudiosos consideraron que semejante estilo no mejoraba la capacidad de comunicación de una obra en directo<sup>17</sup>. Algo debió haber de eso. Tal vez, el *Edipo* de Guthrie limita algo la expresividad del texto en vez de aumentarla. Tal vez él pensaba que ese texto resulta sobradamente bueno como para defenderse sólo. Y puede que se equivocara, por más que la espléndida voz del actor Douglas Campbell o la del mensajero, Douglas Rain, quedan para posteridad. Son voces espléndidas, decía, pero mantienen una estaticidad que resta energía a un personaje cuya decisión, constante durante toda la obra, de hallar la respuesta al enigma parece dibujarlo como activo, buen gestor y dinámico. Los actores, por otra parte, declaman en un estilo retórico que mantiene semejante solemnidad durante todo el desarrollo de la trama con cierto efecto monocorde. Ninguna obra dramática alcanza entidad sin interpretación. Y sin producción<sup>18</sup>. El coro, en efecto, está diseñado para evolucionar y precisamente las aportaciones sofocleas al número de coreutas y su divisibilidad está hecho con criterios de producción y escenografía. Y permítase aquí una breve digresión sobre las esencias de cine y teatro, que suelen obstaculizar el profundo respeto que se merecen las versiones cinematográficas de obras dramáticas. No es correcto descalificar el teatro filmado, porque, si es filmado, no sea teatro ni cine. Si se representa un texto dramático por parte de un grupo de actores, es teatro. Y lo que se graba para proyectarse por cualquier sistema (sean celuloideos variados y luz sobre pantalla o domesticados haces de electrones), eso es siempre una obra cinematográfica (grabación de la imagen y el sonido en movimiento). Es decir, que

---

<sup>16</sup> Sin máscaras, pero con ruidos e imágenes ciudadanas en el entorno.

<sup>17</sup> Solomon (2001: 260).

<sup>18</sup> *Ibid.*: insiste en este concepto de la esencia fílmica: “But a film must be film and not merely a play on celluloid”. Desde ese punto de vista, tampoco sería teatro una obra de teatro filmada en solución de continuidad. Me viene a la cabeza la excelente producción de *Edipo rey*, del Centro Dramático Nacional de España, que se representó en los festivales de verano de Mérida y en Barcelona a principios de los ochenta, cuya versión televisada y en vídeo circuló algún tiempo. O la impecable saga trágica de Don Taylor (*cf. Infr.*) ¿No son teatro? ¿No era cine? Ganas de pontificar.



rechazo frontalmente la tan frecuente pretensión de parcelar lo que es cine y lo que no, una costumbre dogmática de la crítica afrancesada que nunca he comprendido. Otra cosa son los adjetivos, sean éstos éticos -sobre los géneros-, estéticos -sobre las formas los medios y sus recursos- o dialécticos, la crítica. Cualquier representación de un libreto registrada en imagen y sonido, de un tirón o por sesiones, con o sin montaje; por breve que sea el proceso de postproducción, es una película -un film, un telefilm- bien lograda, mala, regular, interesante o deleznable. En resumen, se puede hablar de resultados de la producción, pero, si la estamos viendo en pantalla, es una película<sup>19</sup>. Un último detalle, a título de curiosidad. Parece ser que Abraham Polonsky -un buen guionista y director condenado al anonimato por las listas negras del senador McCarthy- actuó de codirector<sup>20</sup>. Nunca como en las representaciones, se observa que una traducción revive la obra original. La versión del poeta irlandés W.B. Yeats, como lo fue en los mil novecientos ochenta la de García Calvo en español o la nueva adaptación inglesa del propio Don Taylor para TV -se habla en otro apartado- cobran vida merced a la fisicidad de los actores. Pero las máscaras formaban, seguimos con Guthrie, parte del espectáculo, una barroca obra de arte en sí mismas. En realidad se intentaba conseguir un ritual solemne semejante a como serían en su momento las viejas representaciones trágicas, proponiendo los episodios de modo pictórico. La sola idea vale la pena.

---

<sup>19</sup> Recuerdo con profundo respeto al gran maestro de la historia, la ética y la estética del cine, Jean Mitry, que solía dar por zanjadas las discusiones respecto a uno u otro film con un tajante -tan radical como entrañable- “Ça, ! c’est pas du cinema!”.

<sup>20</sup> No deja de ser una extravagancia histórica la colaboración de algunos represaliados de esa negra época en USA, que dieron con sus huesos en la transmisión de la cultura clásica. Dalton Trumbo, guionista de *Espartaco* (Kubrick, 1960); Robert Rossen, que dirigió *Alejandro Magno* (1956); Edgard G. Ullmer, *Aníbal* (1959); Rudolph Maté, *El león de Esparta* (19662).

## 6. 1. *Edipo en Dodona*

Diez años después, el director británico Philip Saville<sup>21</sup> escribió -el guión-, produjo y dirigió una traducción inglesa de Paul Roche de la tragedia de Sófocles<sup>22</sup>. De nuevo es el texto y la voz de los intérpretes lo más atractivo de la representación. Por cierto que el reparto es importante y curiosamente contrastado. Un trío de actores entonces aún jóvenes pero ya prestigiosos en las tablas asumían los papeles esenciales. Christopher Plummer (Edipo) -que había sido el Cómodo de *La caída del Imperio Romano* de A. Mann- y Richard Johnson (Creonte) mantenían la tensión de la trama con un corifeo, Donald Sutherland, sugerente, misterioso y, como siempre, irónico. Pero la responsabilidad de marcar las peripecias se asignó a otro trío de muy notables veteranos: Orson Welles, en un imponente Tiresias, de voz grave y presencia inquietante; Cyril Cusack como atribulado mensajero; y Lili Palmer, cuyo buen hacer compensa el breve peso que Sófocles le dio a Yocasta en la obra. La ironía trágica quedaba resaltada de dos maneras: por el estilo de los intérpretes y por las ruinas del teatro de Dodona. En efecto, frente a la seguridad de las voces, los rasgos, los gestos enérgicos de Edipo y Creonte, se plantan la gravedad escéptica de Tiresias, la simpleza del pastor y la dulzura de Yocasta. En cuanto al lugar, el teatro de Dodona, es uno de los más amplios de Grecia con unas 18.000 localidades, cuya estructura de anfiteatro, tras varias demoliciones y reconstrucciones, data del siglo I a.C. La belleza natural del entorno y la grandeza arquitectónica, que refleja las erosiones del tiempo y las contradicciones de la voluntad humana, responden calladamente a la voz segura de Edipo, mientras la cámara anota discreta. Incluso la

---

<sup>21</sup> Philip Saville es un excelente director británico de dramas modernos que trabaja en cine y televisión alternativamente desde los años cincuenta. Había realizado antes *The Machine Stops* (1966) y *Stop the World I Want to Get Off* y fue actor en sus comienzos. No debe confundirse, como le sucede a Solomon (2001; 261), con Victor Saville, un no menos eficaz cineasta de la generación anterior, autor no obstante de la más denostada de las películas de romanos -desde *Scipione l'Africano*, C. Gallone 1937-, *El cáliz de plata*, 1954. Tan mala, al parecer -creo que se han visto aún peores- que su protagonista Paul Newman, en la década de los noventa cuando fue pasada por TV, publicó un anuncio en los periódicos americanos pidiendo excusas.

<sup>22</sup> Buena parte de las fichas que se encuentran en INTERNET la datan en 1968. Me inclino por aceptar 1967. Es frecuente que se tienda a datar las películas en la fecha de su estreno, en vez de la de producción, más razonable, en cuanto los estrenos se retrasan a menudo y cambian según los lugares.

crudeza de las escenas de muerte aportan el acontecimiento patético, en la medida justa para el espectador de los años (mil novecientos) sesenta. Con un excelente aprovechamiento de los escenarios naturales -Dodona y sus paisajes-, se permite como única licencia un flashback que recoge la muerte de Layo. Observa Solomon (2001: 261) que la película no habría ganado uno de los arcaicos festivales de Atenas, donde Sófocles era la estrella. Y es cierto, le faltaría alguna de las condiciones que valoran la tragedia en Aristóteles (*Poet.* 6): especialmente el concepto de obra musical y de espectáculo, que hasta ahora no ha sido reflejado nunca en una tragedia griega cinematográfica. Sí, en las tragedias modernas de estructura aristotélica, como, pongamos por caso *West side story* (de Robert Wise y Leonard Bernstein, 1961). Hay que reconocer que los tópicos condicionan la respuesta del público. ¿Qué habría pasado si Saville se atreve a ser lo bastante fiel al espíritu trágico? Cabe pensar que ni el público medio, por ignorancia; ni el culto, por rigidez, hubieran aceptado un coro que cantara sus textos acompañados de una *coreografía*, que nos ha llegado mucho más ligada a la comedia, con escasas excepciones de rigor trágico, como la citada más arriba o *Bailando en la oscuridad* de Lars Von Trier (2000).

## 6. 2. El *Edipo errante* de Pasolini

Tal y como lo concibió Sófocles, la trama dramática iba descubriendo la vida de Edipo, a modo de investigación. Muchos autores lo han comparado con una novela de suspense. Recordemos la trama en unas líneas. El pueblo de Tebas se presenta a Edipo, su rey, para pedir la solución de la peste que asola el país. Creonte ha ido a consultar el oráculo de Apolo en Delfos. La respuesta es que Tebas debe purificarse de la sangre de su rey anterior, Layo, muerto en circunstancias misteriosas durante un viaje. Edipo maldice y condena al culpable. El coro de nobles tebanos propone que se consulte a Tiresias, el adivino. La consulta se complica. El adivino da respuestas crípticas que irritan al rey. Tiresias le acusa, por fin directamente. El rey progresa en su ofuscación y acusa a Creonte de conspirador. Llega éste, se enfrentan dialécticamente y tercia Yocasta. Edipo intuye poco a poco la verdad. Yocasta cuenta lo que sabe: Layo murió en una encrucijada a manos de asaltantes de caminos. Edipo relata su historia. Vivía en Corinto y marchó de allí para rehuir los vaticinios de Apolo. Según éstos, Edipo mataría a su padre y se casaría con su madre. El caso es que mató a un viajero. Un mensajero llega de Corinto. Ha muerto el rey Pólipo y Edipo puede aspirar a la corona. Ante su

preocupación por la profecía de un incesto, el mensajero confirma que no hay peligro: es adoptado. Él mismo recibió un niño en pañales de un pastor de la casa de Layo. Se busca al pastor, quien confirma que el niño es, en efecto, Edipo. Vuelve a palacio, donde encuentra a Yocasta ahorcada. Él se arranca los ojos de dolor. Un criado lo anuncia. Creonte queda de regente y Edipo le encarga la custodia de sus dos hijas, Antígona e Ismene. Edipo pasa de rey feliz a ser un desdichado, incapaz de valerse, sin patria ni casa. El coro invita a la reflexión. El *Edipo* de Pasolini llevó también el sobrenombre de 'Hijo de la fortuna'. Y no es tan desacertado. No sigue del todo a Sófocles, aunque se acerca progresivamente a él a medida que avanza la obra. Pasolini opta por el relato diacrónico. La narración diegética. Y la expone en forma de olas ascendentes y descendentes. Edipo pasa de la probable miseria -el riesgo de no llegar a tener historia- a una niñez y una juventud feliz. De aquí, debe partir en busca de un oráculo no menos desértico -descenso, pérdida de su fortuna-, nuevo riesgo de pérdida de la propia historia. Las profecías están en su contra. Luego sigue el curso iniciático marcado por el errar. El único camino que le queda, hacia ninguna parte, se le niega. Se le aparta de su destino. Tras un intento de aceptación, un arrebató violento, contra quien le impide pasar. Varias muertes. Parece remontar de nuevo su fortuna y llega a Tebas. Acaba con la esfinge -también en un arrebató de violencia-, se le acoge como rey y se le desposa con la reina viuda. Una madurez feliz. Y de nuevo el destino que amenaza su estabilidad. Otras reacciones violentas contra quienes se opongan a su dicha, a la dicha de los suyos, de su ciudad. Esta vez, su violencia rebota de Tiresias al mensajero, del mensajero a Creonte y cae final e implacablemente sobre sí mismo. Lo pierde todo y deberá errar para siempre. Pasolini se permite iniciar su obra con un prólogo en la Lombardía en tiempos de su niñez; tal vez en tiempos de cualquier niñez. Un brusco *flashback* remite al origen de todo, a un lugar desértico que sustituye el Citerón, a los fundamentos de la cultura europea: una cultura que Pasolini no imagina tan pura y clásicamente griega como los dramaturgos. Así, los entornos son desérticos, tal vez mediterráneos, pero con sugerencias centroeuropeas, con evidencias norteafricanas. Los habitáculos son decididamente protohistóricos. Los tocados, difíciles de ubicar, con una imaginación del diseñador D. Donatti desatada por los límites de producción<sup>23</sup>, como sólo Pasolini y Vittorio Cottafavi -el maestro del *peplum barato*- sabían hacerlo, éste

---

<sup>23</sup> NALDINI, N. (1992: 287) *P.P. Pasolini* ('Pasolini una vita', 1989), Circe, Barcelona.

con estética *kistch*, aquél con destellos de museo antropológico. Que nadie espere una Grecia de columnas dóricas y túnica corta. Las dos tragedias acabadas por Pasolini suceden en algún lugar históricamente remoto, que basa su identidad en el mestizaje: en la mezcla de rostros balcánicos o marroquíes con los de muchachos de barrio de Roma o Nápoles o con las bellezas clásicas serenas de Silvana Mángano o Alida Valli, en *Edipo* o los poderosos rasgos de Maria Callas en *Medea*. En la mezcla también de paisajes y arquitecturas primitivas; de músicas, como los sonos búlgaros que usa en *Edipo*. De tocados o estrambóticas armas. Incluso de contraste de paisajes, entre la campiña que rodea la escena del prólogo y el desierto que ambienta casi la totalidad del resto. Un epílogo devuelve la narración a un momento contemporáneo en que Edipo ciego pasea, incapaz de percibir sin ayuda la vida que transcurre a su alrededor. Aún así, camina y camina, acompañado del lazarillo que lo fue ya en su tragedia ancestral. De las escalinatas de la cultura burguesa a los barrios periféricos va en busca de algo que se nos escapa: puede que los paisajes de su niñez, cuando su madre cuidaba de él. Puede que una Atenas que le acepte, un Teseo que le acoja. Los barrios obreros eran, en fin, la tierra que merecía la bendición que los dioses habían prometido para la última residencia de Edipo. Los paisajes próximos a su niñez, el claustro materno que quiere recuperar. Se puede interpretar la obra como relatada en tres movimientos y un epílogo, donde el primer movimiento correspondería a la Italia de 1920; el segundo, a la exposición didáctica del mito; el tercero a la conversión del mito en tragedia<sup>24</sup>; el epílogo, la marcha errática de Edipo a la búsqueda de su sede final.

**6.2.1.** El público no alabó este coqueteo con el tiempo, mediante el que convierte la historia de Edipo en un largo *flashback* hacia los orígenes de la civilización; un *flashback*<sup>25</sup> que ocupa el lugar de un relato elíptico que se nos hurta: la vida del otro Edipo, el Edipo moderno que pasó de llamar la atención de su madre, de mostrar a su padre que ya no era el único hombre en casa, a vagar ciego por las calles. Tal vez la vida de ese Edipo contemporáneo, sea la que sea, es

---

<sup>24</sup> El propio Pasolini inicia el *tempo* trágico con la entrada del 'pueblo' / coro en escena, mediante un texto recitado frente al estilo casi de cine mudo hasta el momento. El relato en secuencias, permite considerar otras fragmentaciones, como un prólogo (Lombardía), los episodios o actos, un epílogo (Milán).

<sup>25</sup> Puede que sea el salto en el tiempo más original -del pasado al subconsciente y de ahí al futuro sin pasar por el presente- que se ha hecho en el cine, aunque el más famoso sea el de 2001 de Kubrick: del pasado remoto al futuro, sin pasar por el presente, y de allí al origen de la vida.

un vagar a la búsqueda de la propia identidad. Y resulta que, cuando se descubre, ningún Edipo es capaz de enfrentarse a ella y prefiere negarse la visión. Roberto Laurenti<sup>26</sup> cuenta que Pasolini rechazaba cualquier lectura psicoanalítica de su obra, que sólo le interesaba una interpretación política "moderna": Edipo abandona el centro de la ciudad para buscar un entorno proletario. No obstante, para rechazar interpretaciones cultas tanto psicológicas como antropológicas, Pasolini rezuma sabiduría en uno y otro campo. No es fácil aceptar esa inocencia. Así, por ejemplo, el padre de Edipo le toma por los pies y por los pies va atada la criatura en su vida ancestral. Una brillante concatenación que sirve de nexo sintáctico con el *flashback*. En una lectura psicoanalítica<sup>27</sup>, los pies significan el alma, es el alma lo que lleva Edipo herido en su existencia: ha de ser un hombre nervioso e inseguro, que buscará su equilibrio en prescindir de su propio espíritu -matar al padre- y la dedicación a lo terrenal -casarse con la madre-. O bien en lo contrario, renunciar a su espíritu perverso -matar al padre- y dedicarse a la sublimación de lo terrenal -casarse con la madre-. No importa adjudicar el rol positivo a uno u otro. Siempre mantienen su oposición funcional. El edipismo genera un hombre nervioso, que pierde los estribos. No es fácil ignorar con qué precisión están tratados los rasgos del descontrol edípico en la obra de Pasolini. Es él precisamente, además, quien mejor refleja en el cine la inocencia básica del personaje. La fortuna, en efecto, le arrastra. No hay pecado en él: una idea muy clara en Sófocles. Sólo se deja a su suerte. Se deja llevar por las circunstancias. Se deja querer cuando le quieren, pero huye cuando su presencia puede ser nociva. Huye cuando cree que puede dañar al padre que supone natural. Huye cuando es el causante de la peste. Está donde le dejan y de donde le echa la suerte, se va.

**6. 2. 2.** Ciertamente es que estas observaciones nos llevarían al aristotelismo presente en el *Edipo* de Pasolini. Aristóteles, en efecto, recomienda en su obra -Teofrasto desarrolla la etopeya- que el carácter de los personajes debe manifestarse en sus actuaciones y no debe ser relatado. La inseguridad, que la lectura psicoanalítica del mito aporta al carácter de Edipo, se nota en sus vacilaciones y su nerviosismo en las reacciones ante la Esfinge y Layo. La pasividad de Yocasta es igualmente un rasgo de carácter que la define. Es capaz de acceder, resignarse, colaborar. Las mujeres valerosas no responden a cánones clásicos. Medea es otra cosa. Tiene rasgos

---

<sup>26</sup> 1976, *En torno a Pasolini*, Sedmay. Madrid, :81.

<sup>27</sup> Entresacamos algunas notas de DIEL, Paul, 1985 (:143ss). Labor, Barcelona.

divinizantes. En *Edipo rey*, sigamos, una parte de la acción se justifica en peripecias y la solución crítica se da mediante reconocimiento, el reconocimiento de su propia personalidad que hasta él desconoce. Nodrizas, mensajeros, criados se respetan. Incluso hay un coro, que no recita -en *Medea*, sí en algunos momentos-, un coro pasivo, ese pueblo oprimido que necesita el autor para su exposición dialéctica. Los diálogos agónicos, por fin, sirven de vehículo a los enfrentamientos con Creonte y con Tiresias. Esta técnica aristotélica se inicia con la parte 'trágica' por oposición a la legendaria, explicada según modelos orientales. El interés de *Edipo rey* radica en su historia y en la forma en que está contada, así como en su entorno espacio temporal, sus paisajes 'interiores', su estudio del alma humana, la extraña selección de su música. Es una película importante, pero no es una película redonda. Sobre todo, hay diferencias abismales en la interpretación. Frente a una imagen notable de Silvana Mangano, que apenas tiene -como corresponde a Yocasta- texto a su disposición, Franco Citti da el tipo que Pasolini quiere pero no sabe recitar. Como Ninetto Davoli. Aportan una imagen, pero no son capaces de hablar. Cuentan que Pasolini no sabía nada de cine cuando empezó a hacerlo y que su aprendizaje fue autodidacta como lo cuentan de Orson Welles. Ni de uno ni de otro es creíble en rigor. Pasolini pudo no haberse formado en la técnica del guión, pero su formación en los clásicos compensaba sobradamente. Su narrativa es correcta. Lenta hasta lo abrumador, pero era la moda de la época y él era reconocido deudor estilístico de Mizoguchi. Valga como anécdota que *Edipo rey* triunfó en Japón, cuando Europa, menos Francia y -relativamente- Italia, la habían ignorado<sup>28</sup>. Era capaz de poner su propio conocimiento teórico de lo narrativo, y su experiencia en guiones era ya notable cuando acomete *Edipo rey*. Pero el concepto de diseño y control de la producción que debería arropar al director, no es el mismo en USA que en Europa. Si Welles tenía garantizado el control técnico de la película, Pasolini no. Por eso la primera obra de Welles es una obra maestra. Por eso Pasolini no hizo una obra maestra jamás. Los hombres inteligentes crean -pensaba Welles- y es verdad en el cine americano. Los hombres inteligentes en Italia -o en España- crean esencias, pero a veces dejan los acabados fatal. Pasolini fallaba en el montaje, en el ritmo y en la dirección de actores, que prefería doblar para evitarse problemas.

---

<sup>28</sup> NALDINI (1992: 289).

**6. 2. 3. *Edipo*...** era un alto obligado en la obra pasoliniana. Una tragedia anunciada. Su obra está llena de 'hijos de la fortuna'. Parece, pues, que deberíamos interpretar el error, la incapacidad de estabilizarse como uno de los temas esenciales en Pasolini y que eso es también lo que busca en sus tragedias de tema 'clásico'. En *Edipo* y en *Medea* está claro. En 'Apuntes...' no sabría decirlo. El documental que queda, puramente un ensayo, parece dedicarse al ser humano como especie, a los pueblos modernamente olvidados, pero también a los orígenes de la civilización (un origen africano). También Orestes estaba llamado a vivir en Pasolini un rito iniciático, donde África representaría la versión actual del clasicismo: Orestes llevaría a África la democracia como a un Argos moderna<sup>29</sup> Su obra, en efecto, está llena de hijos y alguna madre. Apenas se da la figura del padre, apenas alguna esposa. *Accatone* (1960), que sigue la línea de sus novelas -*Ragazzi de vita* y *Una vita violenta*- es ya un muchacho que busca su lugar en la vida; un chico que no siente necesidad de adaptarse a lo socialmente correcto hasta que debe fundar una familia. No hay lugar para él. Poco hace, sigue las sendas que se le presentan y ninguna le lleva a puerto. Es, eso sí, un personaje arcangélico como lo será el Jesucristo de *El evangelio según S. Mateo* o el joven de *Teorema*. También *Mamma Roma* presenta el muchacho sin lugar en la vida y es, más aún que *Accatone*, ya entonces una iniciación que conduce a la muerte. Y no me he acercado sin querer al tema de la iniciación, porque Pasolini adapta el relato de su *Edipo* para destacar este aspecto, que no llega a coronar, pero que retomará en *Medea*, donde lo asume en forma consciente y didáctica. Si *Edipo* es educado en adopción y lo vemos con los jóvenes de su época, en *Medea* se nos presenta un Jasón alumno de Quirón, que toma forma de centauro cuando la cámara es el punto de vista del niño; y hombre, cuando aquél tiene ya 'uso de razón'. Es una sencilla y didáctica interpretación del mito según Pasolini. Ambos jóvenes, como los jóvenes de la vida de Pasolini, se desenvuelven en su medio, pero aspiran a la familia cuando la conocen. Ni uno ni otro, ni tampoco cualquier otro héroe pasoliniano, consiguen la estabilidad indefinida. En *Medea* incluso, el personaje de Jasón pierde el protagonismo, aunque la historia ha comenzado narrando su vida y sus aventuras como en *Edipo*. Yocasta es un personaje bastante desvaído y no es culpa de Pasolini. La tragedia no le confiere realmente un gran papel. En realidad, la versión que

---

<sup>29</sup> NALDINI (*ibid.* : 311).



comentamos confiere rasgos a la esposa de Pólipo, la madre adoptiva de Edipo que él venera y le confiere la dulzura que los años habían otorgado a Alida Valli, una actriz medio retirada ya en aquella época, pero que había tenido sus momentos de esplendor en los años cuarenta y cincuenta generalmente en melodramas desgarrados. Para Yocasta escogió a Silvana Mángano, que representó una esposa misteriosa e insatisfecha, que influyó en su posterior personaje de *Teorema*, donde el ángel de paso aparta a su marido y ocupa su lecho. La madre prototípica de Pasolini había sido años atrás, *Mamma Roma*, Ana Magnani desbordante de amor, energía y dignidad. La Maria Callas que Pasolini moldea en su obra, siempre me ha recordado a Anna Magnani, sobre todo en los momentos que recita los poemas que el propio Pasolini ha añadido al texto trágico.

**6.2.4.** En *Edipo rey* se encuentran el mito y la historia, Pasolini<sup>30</sup> y su pasado, el autor y su público, en un complejo entramado. Pasolini abordó *Edipo*... como una introspección y con voluntad autobiográfica<sup>31</sup>. Quería investigar en los orígenes de su angustia existencial<sup>32</sup>, pero pretendía trascender la tragedia y acercarse mejor a los 'orígenes populares del relato', alcanzar una lectura moderna del mito clásico, sus valores universales<sup>33</sup>. La autobiografía metafórica, que se puntúa creando un Layo moderno suboficial, como el padre de Pasolini, podría ser la autobiografía de media humanidad buscando su camino. Un estudio, al fin y al cabo, sobre psicoanálisis y mito, en cuanto toda ideología la consideraba inherente en la relación paternofilial. El inicio de la obra es lírico, como lírica es la infancia -la idea se repite en *Medea*- y el pasado, surrealista como el recuerdo. El largo y difícil flashback donde se entrelazan mito y tragedia es, pues, el sueño del inconsciente colectivo. La vuelta -la entrada en realidad- a un presente absoluto, nos presenta el sujeto -sólo metafóricamente ciego- cuyas neurosis merecen atención. En Sófocles, las causas de las neurosis están representadas por los dioses. *Ergo* nada queda bajo control humano, el sujeto no está preparado para afrontar los hechos y ello genera

---

<sup>30</sup> Se toman aquí algunos datos de entrevistas con Pasolini en prensa diversa. sobre todo la que le concedió a J.L. Guarnier en el Festival de S. Sebastián, publicada en 1970, por el propio festival.

<sup>31</sup> Hay muchas referencias y declaraciones personales al respecto. Cf. por ejemplo, VIANO, M. *A certain realism* (: 177).Univ. of California press, Berkeley / LA / London.

<sup>32</sup> FANTUZZI, V (1978: 144), *Pasolini*, Mensajero, Bilbao.

<sup>33</sup> *ibid.* 111.

tragedia. El *Edipo* de Sófocles es inocente, no participa activamente en nada. Pasolini decide recalcar esta idea, convirtiendo a su personaje en alguien que se deja llevar y no se pregunta por qué a nada: no es un intelectual, como no lo son casi nunca sus personajes. Había pensado rodar en Rumanía, donde creyó encontrar paisajes europeos ancestrales. No fue así. El pasado había desaparecido bajo la revolución industrial. No obstante, halló la música en unos cantos folklóricos donde lo árabe, lo eslavo y lo griego se mezcla en difícil discriminación. Si pocas personas serían capaces de reconocer esas melodías, la música quedaría fuera de la historia, como debía suceder con el *Edipo* que había imaginado. Sentía igualmente la necesidad de restar solemnidad al relato trágico. Debía llegar a todo el mundo, un pensamiento contradictorio no obstante con el estilo de narración estática de estilo oriental, que adoptó. Quería también oponerse al melodrama de Hollywood, mediante los vestuarios y el atrezzo con mimbre, cuero, pieles de cordero o de cabra, adornos de piedra coloreada o de concha. Con todo este esfuerzo, estaba diseñando el público a que quería llegar. Pero fracasó: la obra fue y es importante para los intelectuales.

**6. 2. 5.** Creo, por fin que, entre las diferentes relaciones que se han establecido entre cine, mito y tragedia -de la *Electra* de Cacoyannis a la *Fedra* de Dassin, pasando por la analogía entre la *Orestíada* y el regreso de los soldados de la guerra de Corea que se da en *El mensajero del miedo* de Frankenheimer -todas de los sesenta-, la aportación de Pasolini es la más rigurosa en cuanto incluye un trabajo de investigación; análisis de fuentes, estudio del tratamiento y una traducción *ad hoc* realizada por el propio autor. Su trilogía trágica, es una demostración del fundamento clásico de la cultura moderna europea, en cualquier lugar y en cualquier tiempo, en cuanto toda producción cinematográfica se apoya sobre esa cultura, aún ignorándolo. Pasolini usó el psicoanálisis para aflorar esa consciencia y dejó, entre otras obras de raíz ancestral, su *Edipo rey*, su *Medea* y su ensayo *Appunti per un Orestíade africana*. Los estudiosos del mundo clásico y su tradición no deberían tampoco pasarlo por alto.

## 7. La *Trilogía Tebana* de Taylor

En los años 1980 las televisiones europeas consiguieron llevar a la imagen con mayor profundidad algunas tragedias griegas, como ya había sucedido en el caso de la novela histórica<sup>34</sup>. La serie trágica más prestigiosa es la *Trilogía Tebana* que filmó Don Taylor para la BBC en 1984. Presenta las tres obras como una saga familiar y les aplica un ángulo entre actualizador e intemporal que los británicos gustan para sus clásicos, creando espacios y situaciones acrónicas -que no anacrónicas- de inspiración quasi contemporánea en la organización de los escenarios, en los vestuarios. Es más, la *Trilogía Tebana*, responde -como en Pasolini- a una implicación personal del director<sup>35</sup>, que incluso firma su propia traducción y aporta un significado especial a sus objetivos: las reflexiones progresivas del héroe sobre la edad, la vejez y las generaciones. De hecho el tema se refleja en el famoso enigma de la esfinge y su relación con las edades del hombre. Michael Pennington (Edipo), John Gielgud (Tiresias), y Claire Bloom (Yocasta), protagonizan la primera parte *Edipo rey*. En *Edipo en Colona*, Taylor recoge especialmente la sabiduría de Sófocles sobre la vejez y se apoya en la interpretación de Anthony Quayle como Edipo; de John Shrapnel como Creonte; de Juliet Stevenson como Antígona y Kenneth Haigh como Polinices. También en este caso, el director acierta en la interpretación de la tragedia como una serie de dicotomías: la juventud frente a la vejez; la *hybris* frente a la *pietas*; el derecho frente al poder. Vista en secuencia, la serie presenta primero a un Edipo que destruye a su progenitor y le suplanta en el poder y en el lecho conyugal. Luego, en *Edipo en Colona*, se siente señalado por el destino y busca un lugar donde morir después de pasar sus años posteriores a la tragedia, pero debe enfrentarse a su hijo y repudiarle, e incluso comprobar cómo sólo la generosa hospitalidad de Teseo impide que sea destruido por Creonte. Viejo y cansado, en definitiva, hará el que sabe su último viaje a Colona. La fuerza que irradiaba el joven Edipo se ha transformado en escepticismo, en aceptación del paso del tiempo, pero sin perder la dignidad, que le convierte en bendición

---

<sup>34</sup> Por ejemplo, *Quo vadis?*; *Los últimos días de Pompeya*; *Yo, Claudio*, esta última aún antes (1977).

<sup>35</sup> La *Trilogía Tebana* e *Ifigenia en Aulis* (1990) constan en IMDB como sus últimos trabajos, con el paréntesis de *Bingo: Scenes of Money and Death* (1990), pero había adaptado también, en la década de los ochenta, las obras completas de William Shakespeare.

para el lugar que le acoja como última morada<sup>36</sup>. En *Antígona*, por fin, su estirpe será definitivamente aniquilada por un *fatum* implacable; no ya el hijo que no le fue fiel, sino la propia Antígona que nunca renegó de uno ni otro. La obra fluctúa en un conflicto entre ética y política que arrastra a la familia al desastre total. La saga relata la muerte de Yocasta, Edipo, Eteocles, Polinices, Ismene y Antígona, que arrastra con ella a Hemón, y a Creonte. Taylor tradujo también y realizó *Ifigenia en Aulis* (1990), un nuevo acercamiento al tema del poder y el engaño; de las contradicciones del espíritu humano.

### 8. Eurípides y los triángulos: *Electra*

El tercero de los grandes clásicos (480-406 a.C.) recoge ya una poética estereotipada y tiende a sobrecargar el dramatismo de las situaciones, mediante el estudio psicológico de los personajes, y a los excursos filosóficos en los diálogos y el coro. Tal vez como lejano precursor del melodrama moderno, ha resultado siempre idóneo para la pantalla. Sus argumentos retratan pasiones humanas reconocibles y algunos se han convertido en arquetipos. Me refiero, claro está, a los triángulos pasionales, cuya vertiente humana puede lograr la empatía del público sin perder vigencia, época tras época: los formados por Agamenón, Clitemnestra y Egisto; por Fedra, Teseo e Hipólito; por Medea, Jasón y Creusa. El primero de ellos -Agamenón, Clitemnestra y Egisto- evoluciona en torno al amante que suplanta el poder y la figura paterna, que será vengada por los hijos. Curiosamente, no deja lugar protagonista a sus vértices, sino a Electra y Orestes. Electra es un arquetipo del personaje femenino obsesionado por la ausencia del padre, que protege la figura del hermano menor y se enfrenta para ello con la madre. Cuya fidelidad a las ausencias, que bordea lo marital, la lleva a no consumir su primer matrimonio hasta que su destino vengador se ha cumplido. Luego acepta otra boda con Pílates, alter ego, en la amistad, de Orestes. El ‘complejo de Electra’ es, en efecto una curiosa mezcla femenina de deseos incestuosos y manía persecutoria hacia el entorno familiar y social. Michael Cacoyannis abordó con éxito una versión de *Electra* (1962) bastante fiel al texto de Eurípides, con

---

<sup>36</sup> Taylor pasó directamente de sus estudios de Literatura Inglesa en un *college* de Oxford a la BBC, de donde salió decepcionado a mediados de los sesenta y a donde regresó para crear lo mejor de su obra en los ochenta. Resulta sugerente buscar simbolismos personales en su trilogía tebana.

alguna variable como el prólogo con la llegada de Agamenón, y su asesinato, o la eliminación de detalles incomprensibles para la audiencia del momento. Filmada en escenarios naturales y de vetusta apariencia arqueológica, exageraba con barroca efectividad los movimientos del coro y se apoyaba en la declamación a cara descubierta -¿qué sería de Electra sin la expresividad de Irene Papas?- de un excelente elenco de actrices -sobre todo- y de actores. Electra es el motor de la venganza que impulsa a que Orestes mate a Egisto durante un sacrificio. Luego también Clitemnestra es asesinada y Electra asume su destino<sup>37</sup>. La película de Cacoyannis tuvo un más que aceptable éxito de público y aquél se atrevió a seguir con *Las Troyanas* (1971). Adoptó aquí un formato de pantalla grande y color, que sirvió precisamente para acentuar los claroscuros, que subrayan los desastres de la guerra, y amplió las ambiciones de producción. Su mejor baza -ya en lengua inglesa- fueron las actrices, que representaban tres edades femeninas y tres sentimientos. Hécuba (Katherine Hepburn), la edad madura y el ansia de venganza por la tragedia troyana. Andrómaca (Vanessa Redgrave), el dolor por el esposo y el hijo perdidos sucesivamente. Casandra (Genevieve Bujold), una juventud perdida y el testimonio de quien todo lo ha presentado sin capacidad para impedirlo. Enemiga de todas ellas, Helena (Irene Papas) es la causa de todas las desgracias y la única que seguirá viva. El texto impecablemente recitado a la inglesa estabiliza la influencia del estilo del teatro shakespeariano en la tragedia clásica, que ya se había asentado a partir del *Edipo* de Guthrie una quincena de años atrás y llegaría a su cima en la trilogía de Taylor para la BBC tiempo después. *Iphigenia* (en Aulis), el tercer intento siguió por la vía de la calidad artística en las interpretaciones, fuera esta vez de los nombres internacionales (Kostas Kazakos es Agamenón y Tatiana Papamoskou, Ifigenia), pero adaptada a más reducidos medios de producción y de nuevo en Grecia. Su repercusión fue la menor de entre las partes de la trilogía de Cacoyannis.

---

<sup>37</sup> En el texto de Eurípides, Cástor y Pólux aparecen como *dei ex machina* y explican el futuro de los protagonistas.

## 8. 1. *Electra en Hollywood*

Quince años antes de que Cacoyannis rescatara *Electra* (1962) para las pantallas, una variable contemporánea, basada en O'Neil, había paseado ya por las alfombras rojas de Hollywood: *A Electra le sienta bien el luto* (1947) de Dudley Nichols. Dos después, se asomaban al balcón de los festivales europeos otras dos versiones contemporáneas: *El reñidero* (1964) de Sergio de Cecco, argentina, y *Vagas estrellas de la Osa* (1965) de Luchino Visconti, italiana.

**8. 2.** La trilogía de O'Neil -*Regreso, Exilio, Tormento*-, que llevaba el nombre global de *A Electra le sienta bien el luto* (estrenada en los escenarios en 1931) fue traducida al cine en 1947 por Dudley Nichols con guión propio y un reparto inmejorable: Rosalind Russell (*Electra*), Michel Redgrave (*Orestes*), Raymond Massey (*Agamenón*), Katina Paxinou (*Clitemnestra*), Leo Genn<sup>38</sup> (*Egisto*) y Kirk Douglas<sup>39</sup>. Duraba en su versión original -cuya restauración consta en TCM- unas tres horas, aunque se estrenó en un montaje de 1h. 45ms., que hizo perder a su protagonista -la magnífica Russell- un óscar anunciado. Siguiendo la trama de O'Neil, la película descarnaba, bajo apariencia de americanos tras su guerra de independencia, unos caracteres que los trágicos diseñaron, y su peripecia: un general, sus hijos, su esposa, el amante; acechos, sospechas, destierros, muertes y remordimiento. Y algunos ingredientes añadidos. Madre e hija comparten *affair* (*Egisto/Adam*), *Electra* no es precisamente virginal, y poco más. *Agamenón* (*Ezra*) sufre un infarto provocado por la tensión -deseo, sospechas, infidelidades- que su mujer, *Cristina* (*Clitemnestra*) alimenta y ella le cambia la medicina por veneno. *Electra* (*Lavinia*) es testigo accidental y comparte su secreto con *Orestes* (*Orin*), pero él esta edípicamente enamorado de su madre y no reacciona hasta saber de su relación con *Adam*. Es entonces cuando le mata, sin contar con que *Cristina* no es capaz de superar la tragedia y se suicida. Los hermanos reaccionan de manera diferente. Él cae en depresión, ella se siente feliz. Juntos deciden trasladarse a vivir lejos de la mansión que guarda tan terribles secretos. Ella rehace su vida y prepara un matrimonio (con el joven *Kirk Douglas*, una alternativa de *Píldes*), pero *Orestes* no supera sus crisis y se suicida. *Electra* se verá impelida a renunciar a todo para no extender la maldición y se recluye

---

<sup>38</sup> Que sería el mejor de los Petronios en *Quo vadis?* (1951).

<sup>39</sup> La imagen indiscutible de *Espartaco* en el cine (1959).

finalmente en la casa familiar. En resumidas cuentas, una larga tragedia freudiana fiel a O'Neil, que sigue bastante bien la trama de la *Orestíada*, con base en *Eurípides*, amarres en Sófocles y abundantes contaminaciones de los tópicos de la guerra civil americana, no tan lejos de *Lo que el viento se llevó* (1939).

### 8.3. Orestes en Corea

Quince años más tarde, se estrenó una elegante ironía política llamada *El mensajero del miedo* (1962) de John Frankenheimer: un suboficial (Raymond Shaw/ Orestes, el actor Laurence Harvey) condecorado de la guerra de Corea, muestra un carácter sometido a la voluntad de su madre (Mrs. Shaw/ Clitemnestra, Angela Lansbury), casada en segundas nupcias con un senador (John Iselin/ Egisto) aspirante a la vicepresidencia de los USA. Casado con la hija (Jocie) del senador Jordan, contrincante político de Mrs. Shaw e Iselin, pero persona de honestidad probada, Raymond se encontrará en una situación comprometida entre su devoción filial y los datos que hacen a su madre sospechosa de conspiraciones pasadas y futuras. Un compañero de tribulaciones bélicas (Bennet Marco/ Pílates, Frank Sinatra), afectado de sueños extraños, descubre que Raymond está condicionado por un lavado de cerebro que le convierte en potencial asesino. La investigación conduce a un plan de muertes programadas -no estaba de moda el término terrorismo-, que le convertiría en asesino del senador Jordan y su hija (respectivamente, su suegro y su propia esposa), dejando así el camino libre para que Iselin controle el poder, de la mano de su maquiavélica esposa. Finalmente, Raymond recupera el control y dispara contra su madre y su padrastro. El guión de George Axelrod, basado en la novela de Richard Condon desviaba el protagonismo hacia Pílates y centraba el triángulo entre Clitemnestra, Egisto y Orestes. *El mensajero...* es hoy día una película de reconocido prestigio -algo anticuada por el tema de los lavados de cerebro entonces de moda-, que conjugaba una acción entretenida, un ritmo excelente y un fino sentido del humor soterrado<sup>40</sup>. Se hizo un notable *remake* en 2004, dirigida por

---

<sup>40</sup> La obra construía una parábola de las obsesiones anticomunistas de la era Eisenhower, a partir de la estructura de la *Orestíada*. En un momento del filme, Raymond le confiesa a Bennet que odia a su madre y sospecha de la muerte de su padre. Bennet le constesta algo así como: "Orestes, claro". Raymond no entiende el comentario y Bennet añade (+/-): "Nada, historias de griegos".

Jonhatan Demme, que adaptaba el entorno bélico a la contemporánea Guerra del Golfo; y el comunismo, a alguna pérvida multinacional.

#### 8.4. *Electra porteña*

Lejos de O'Neil y del sur de los Estados Unidos, pero con las mismas raíces clásicas, se produjo la película argentina *El reñidero* (1964) de René Mugica sobre la obra teatral de Sergio de Cecco. Se estrenó el 13 de mayo de 1965 en el cine Ocean de Buenos Aires. De Cecco había realizado una brillante transferencia del tema y de los personajes de la Orestíada de Esquilo, pero también especialmente de la Electra de Eurípides, a la vida porteña del Buenos Aires de principios de siglo. La obra, en todo caso tuvo la capacidad de singularizar el mito en un entorno social limitado, local, tanto que -una de las paradojas de la literatura y el cine- alcanzó nuevas cotas de universalidad. Si la obra teatral era rigurosa, la versión cinematográfica fue brillante. La trascendencia del texto -al estilo clásico- y el perfil extremo de los personajes se integran perfectamente en una estructura y un lenguaje puramente cinematográficos. Desde el uso de la metáfora -el montaje paralelo entre las escenas de violencia y las peleas de gallos- y las secuencias de *flashback* que explican la conducta de los personajes, hasta las concatenaciones que enlazan con agilidad el pasado y el presente, todo el conjunto -fondo y forma, lengua y estilo- transcurre de manera armónica, sin que la crispación de Electra -Helena- impida la serenidad de la narración. Cierta ironía mordaz puede verse en el hecho de que Don Pancho -Agamenón- ejerza el poder en un entorno limitado, bajo los designios de un personaje 'divino': el diputado. Se lee entre líneas que los tejedores de la política controlan la vida popular a través de caciques. La primera parte de la obra presenta la muerte de don Pancho Morales y la influencia progresiva de Soriano, el capataz. Un flashback explica la devoción de la hija -Helena- por el padre, y de Orestes por su madre -Nélida-. En la segunda parte, Orestes vuelve. Ha estado en la cárcel. Helena ejerce su influencia a la busca de venganza. Nuevas vueltas al pasado explicarán el adulterio de Nélida; y también la traición patriarcal de Pancho Morales, que había entregado a su hijo a la policía, por un crimen que él incitó. Se trata de una curiosa mezcla de sacrificio de Abraham -Pancho ofrenda a su hijo al diputado, para mostrar su fidelidad y evitar investigaciones- y de rito iniciático con el crimen como adquisición de la hombría. Orestes es un personaje arrastrado al homicidio por dos veces: ejerce de mano de Pancho para matar a la



víctima política; y de mano de Helena para matar a Nélide. De hecho la apuñala por accidente, cuando se interpone entre él y Soriano, a quien mata después. *El reñidero* es una pequeña obra maestra del cine sudamericano de los años sesenta, que no se conoció -al menos según los datos de que dispongo- en España, precisamente en una época en que estas cinematografías llegaban a los cines de arte y ensayo tras su éxito en París -capital de la época- y en los festivales internacionales. Obra de culto en su país, poco menos que ignorada en las salas europeas y en la literatura especializada, *El reñidero* es probablemente la mejor versión moderna de una tragedia clásica: por su impecable narrativa cinematográfica, por su excelente fotografía en blanco y negro, por la exhibición del conjunto de actores a la altura del prestigio internacional de la farándula argentina, por la precisa reducción de los elementos del mito a sus esencias universales. Una tragedia social dura y directa lejos de las insinuantes parábolas que ama el cine europeo. Representó a su país en el festival de Cannes.

### **8.5. *Electra* en Volterra**

Luchino Visconti, cuya obra general permitiría un mayor análisis en clave de tragedia, se acercó abiertamente al arquetipo de *Electra* en *Sandra* (1965). A su sombra recreaba un argumento contemporáneo. Un eventual Agamenón judío, el padre de una *Electra*, llamada Sandra, había sido asesinado por cuestiones políticas en la Italia ocupada de final de la II Guerra Mundial. Casada con un magnate -símbolo de la presencia americana en la postguerra-, Sandra viaja con su marido desde su residencia habitual en Ginebra, hacia la ciudad Italiana de Volterra, donde se va a inaugurar una estatua en honor de su padre, un rico judío víctima del holocausto nazi, cuyo palacio y cuyos jardines, escenario de los recuerdos familiares, van a ser donados a la comunidad. Es así como se enfrenta, sin habérselo propuesto, a su vida pasada, al reconocimiento de su hermano olvidado, Gianni (Orestes); al reencuentro con el amor de juventud (¿Cástor?); y al descubrimiento de que su padrastro (Egisto) es el abogado que administra la herencia de su difunto padre (Agamenón). Para su marido, todo es nuevo y se convierte en el gestor de la investigación que pondrá cada cosa en su sitio, en la medida de lo posible. Pero no es tan sencillo aclarar la responsabilidad de la madre y del abogado que lo fue de su padre, en la denuncia que costó la deportación y muerte del patriarca. Ni siquiera dejarle libre de culpa, porque su actuación se revela

despótica a lo largo de la encuesta. Visconti navega sobre por el ambiguo misterio de los restos del pasado ancestral -especialmente lo etrusco-, las ruinas arqueológicas que sólo el tiempo debe alterar, al contrario que las recientes, cuya reconstrucción supone también enterrar las responsabilidades de unos u otros. Una relación incestuosa late entre Sandra y su hermano, quien siega junto con su vida, la morbosa relación y también los celos vengadores. Visconti -con sus escritores habituales: Suso Cecchi d'Amico y Enrico Medioli- hurgó en las responsabilidades y los remordimientos de la postguerra, pero también en las huellas del inconsciente trágico. Y ganó el León de oro del Festival de Venecia con su *Electra*, que se relataba como una investigación edípica y tomaba el nombre del 'Canto XXI' de Leopardi, dedicado a *Le recordanze*<sup>41</sup>.

## 9. Medea

El segundo triángulo euripídeo trata sobre las graves consecuencias que puede causar la traición del marido que decide sustituir a su esposa por una mujer más joven. La sorpresa primero, la desorientación y el trauma psicológico inducen a aquella a castigar al adúltero arrebatándole lo que más quiere. Un carácter así diseñado llega a asesinar a sus propios hijos. Es el caso de las *Medea* (1970) de Pasolini o de Dassin (1978, *A dream of passion*), entre otras.

### 9.1. *Medea* de Pasolini

*Medea*, en manos de Pasolini, se presenta como un relato en dos partes<sup>42</sup>. La primera se inicia con un episodio dedicado al mito, que el centauro Quirón se encarga de explicar a Jasón niño. Desde el vello cino de oro a la presencia de los dioses, va desgranando historias combinadas con una filosofía de la vida que pone al hombre en su lugar dentro de la naturaleza. Con la llegada de Jasón a la adolescencia, su pedagogo pierde ancas y cascos para adoptar forma humana de rector y confiesa sus mentiras maravillosas: el mito forma parte de la vida. Pero ni hay centauros, ni hay dioses: lo inexplicable y lo evidente se entremezcla en la vida cotidiana y Jasón podrá

---

<sup>41</sup> *Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti, / E ragionar con voi dalle finestre / Di questo albergo ove abitai fanciullo, / E delle gioie mie vidi la fine...*

<sup>42</sup> El comentario de *Medea* sigue también algunos datos de su guión literario publicado por Ed. Alfa Argentina. Buenos Aires 1972.

buscar su destino en la aventura. El hombre pragmático así formado encontrará en *Medea*, cuando ella irrumpa en su vida, la fuerza del rito sobre la política. Y a los rituales le dedica Pasolini buena parte de la película. Ritos contaminados de procedencias diversas, que, como en *Edipo*, representan para el poeta la esencia de la vida mediterránea euroafricana: cultos solares de fecundación y muerte en escenarios que muestran pueblos cavernícolas y caminos tortuosos junto a recintos bizantinos, medievales o renacentistas; y gentes varias vestidas con tocados a la griega, mantos de piel y ropas de esparto. Pues sólo importan los ritos. Rito es para los habitantes de Yolcos la llegada de Jasón con una sola sandalia y ritual el paseo de los argonautas en una balsa minimalista. Ritual, la música de Orfeo. Frente a los argonautas, Medea se siente confusa, como quien asiste al fin de su mundo religioso ante la llegada de la modernidad. Y quien celebraba con naturalidad sacrificios humanos para la fecundación de las cosechas, sacrifica también a su hermano Absirto a modo de caos<sup>43</sup> para romper con el pasado. Ella entrega el vellocino, que custodiaba como objeto religioso, a Jasón y éste se convierte en compañero y marido que cuidará en adelante<sup>44</sup>. Por ello, la pérdida de Jasón supondrá en su momento la pérdida de todo objetivo en su vida mundana y el sacrificio de sus hijos la devolverá a su sobrenaturaleza. Mientras tanto, ella que dirigía los ritos religiosos en la Cólquida, pasará a depender de Jasón. La segunda parte, dedicada a la tragedia de Eurípides, queda tan desnuda de información marginal como la primera. Viven en Corinto y no se tratan las tormentosas relaciones con Pelias, que finalizaron según el mito en una muerte<sup>45</sup> esperpéntica orquestada por la maga a instancias de su marido: habría sido contradictorio con la teoría de la vida natural de Medea y Jasón, aunque habría mostrado tanto el nivel de sometimiento de Medea por amor, como lo peligroso de no estar a la altura. Por lo contrario, Pasolini se recrea en mostrar danzas en que intervienen hombres solos, según el antiguo folklore griego<sup>46</sup>. Jasón ha demostrado una gran adaptabilidad a las circunstancias: nada

---

<sup>43</sup> Ducros, F. "Une lecture de Médée", *Cahiers de la cinémathèque*, 3 (: 38ss.). Perpignan.

<sup>44</sup> En Diodoro Sículo, 4, 45ss., Medea abre la puerta del templo donde se guardaba el vellocino a cambio de una promesa de matrimonio.

<sup>45</sup> Se refieren a ella Medea y su nodriza en la obra de Eurípides (:9-13; 92; 486-7).

<sup>46</sup> Las que inician la segunda parte tras el párodos del coro, estaban pensadas como contrapunto de otra que danzaban los argonautas para celebrar el final de la construcción de la Argos. La escena se perdió en el montaje -o no se rodó-, desequilibrando cierta simetría estructural.

buscaba en Yolcos; aceptó ir por el vellocino; no parece haber reclamado nada a la vuelta y se refugia en Corinto; tiene que renunciar a Medea, para progresar, y renuncia. Ella, no obstante, apunta cierta disposición a adaptarse, pero es rechazada por Creonte. Pasolini aprovecha para tocar el tema de la xenofobia. Por lo demás, se sigue razonablemente el texto de Eurípides, cortado, adaptado y traducido por el propio Pasolini, como en *Edipo rey*. Con algunas licencias, como la consulta imaginaria que hace Jasón, antes de caer en desdicha, al recuerdo de sus dos maestros, los dos Quirones. Uno le aclara que hace mal. El otro, que debe hacerlo. El mundo moderno exige decisiones a veces duras de adoptar. Como Jasón a su pedagogo, Medea consulta con el sol, o medita frente a sus rayos. La respuesta es tajante: puede volver a sus ritos, mediante un nuevo caos. Y sigue subyacente Eurípides: no hay que ultrajar el lecho nupcial de una mujer: no hay entonces un alma más cruel<sup>47</sup>. Si hasta Jasón se atreve a decírselo: “¿..no te molestaría que yo te recordara que fue Eros con sus flechas quien te impulsó a ayudarme?”<sup>48</sup> Eros, en efecto ha estado presente, y él presidió su primer momento tras el primer caos. Habrá de amar una vez más a Jasón -que en su pragmatismo todo lo encuentra lógico-, antes de asumir el nuevo sacrificio humano que la devuelva a su mundo sobrenatural, que siempre tuvo al sol por testigo. Libre del marido infiel<sup>49</sup>, Medea celebra sus nuevos oficios<sup>50</sup>, a los que sigue el caos: la muerte de Glauce y de Creonte; y la de los niños entre dóciles e inocentes, pero no asustados como en Eurípides. Un incendio final personaliza en el fuego la presencia del sol que se lleva a Medea. La *Medea* de Pasolini carece de la originalidad de su *Edipo*, y desperdicia un actor de la categoría de Massimo Girotti, que hace lo imposible por mantener la dignidad con los acartonados movimientos y el vestuario que se le impone. El Jasón de Laurent Terzieff cubre su objetivo. El director se dedica a sus largos planos, a sus paisajes áridos o

---

<sup>47</sup> *Medea*, 265-266.

<sup>48</sup> *ibid.* 529-531.

<sup>49</sup> De hecho, Mario Monicelli, en su comedia *La muchacha con la pistola* (1968) puso de moda la seducción y abandono del varón por parte de la mujer, como muestra de libertad y equiparación con la actitud masculina. No sé si cuando Medea seduce a Jasón por última vez antes de enseñarle lo que es una traición -lo suyo en comparación es una mediocridad- pudo tener en cuenta al maestro Monicelli.

<sup>50</sup> Donde pronuncia un largo canto en griego antiguo que corresponde a los versos 764-810 de Eurípides.

estrambóticos y a Maria Callas, que aplasta con su presencia todos los planos en que aparece.

No es una gran película, pero sí un trabajo serio y personal con una bellísima, ardiente y temible *Medea*.

### **9. 2. *Medea* de Dassin**

La tercera vía, entre serle fiel al logos trágico y atreverse con la contaminación moderna, fue *Grito de mujer* (1978) de Jules Dassin, donde Maya (Melina Mercouri), una famosa actriz griega se enfrenta al reto de volver a la tragedia en su madurez, interpretando precisamente a Medea, bajo la dirección de Kostas, su primer amante. Cuando se está preparando para el complejo papel -ha regresado de un exilio político después de años de ausencia-, sabe del caso real de una mujer americana que se halla en prisión, a la espera de sufrir la pena capital por haber dado muerte a sus hijos. Solicita y logra una serie de entrevistas con ella, Brenda (Ellen Burstyn), en las cuales conocerá los complejos instintos del corazón herido, sentirá temor y piedad reales y alcanzará la catarsis con su personaje. Dassin logra una importante intensidad emocional en el montaje paralelo de la vida de la actriz, las conversaciones y los ensayos, muy especialmente en la secuencia final, que hace simultáneo el sufrimiento auténtico de la madre y el de la actriz mientras representa el infanticidio. Fue, desde luego una magistral interpretación de la dos actrices y una muestra del estímulo que supone para los profesionales enfrentarse a un personaje clásico. Y una magnífica dirección de Jules Dassin. Director y actriz, marido y mujer en la vida real realizaron aquí su última colaboración. De su trabajo conjunto había surgido también *Fedra* (1962).

### **9. 3. Y algunas otras**

Otras Medeas ha habido. La versión danesa para TV de Lars von Trier (1988) presenta ciertas semejanzas con la de Pasolini. Trata la saga del vellocino de oro para justificar la tragedia y escoge un espacio y un tiempo indeterminado universalizante, pero ahí acaba todo. Su tiempo y su espacio tienen más de abstracción a la inglesa o cuento nórdico, con influencias de Bergman. Su imagen y su sonido son preciosistas, pedantes tal vez, pero de brillantez innegables. Su dirección de actores, excelente y las actuaciones, modélicas. El guión adapta un libreto póstumo de Dreyer, que el maestro danés había a su

vez extraído de Eurípides. En busca de la universalidad, presenta un Jasón cansado y superficial, un poco a la vuelta de todo, y una Medea apasionada. Una obra barroca donde pesa más la imagen y el sonido experimental que el texto, por otra parte impecablemente adaptado, de los trágicos. Destaca, no obstante, aparte la actuación de la actriz sueca Kirsten Olesen, la estructura clásica en episodios -cinco aquí-con prólogo y epílogo. Y la preponderancia del personaje de Egeo que actúa de iniciador, eje y final de la trama<sup>51</sup>. De menor envergadura, pero interés notable, es también la *Medea* (2000) del mejicano Arturo Ripstein, un experimento de alguna manera comparable a *El reñidero*. La rodó con un equipo mínimo en video digital contando con un buen plantel artístico. Medea se reencarna en una médico (Julia, Arcelia Ramírez), cuyo marido boxeador la abandona por una mujer más joven, hija de un cacique barriobajero, que, además, echa a Julia de su pobre morada en alquiler. Ella, entonces, busca venganza con la ayuda de su madrina. La trama de Eurípides se sigue ceremoniosamente y el distanciamiento brechtiano, permite asistir al sacrificio de los niños en presencia del padre. Se trata de una tragedia de la miseria. No hay orgullos reales, ni *hybris* incontroladas. Hay maridos vagos e inmaduros, déspotas miserables y basura ambiental, con una televisión que de vez en cuando puntea la realidad a modo de coro. A tan ínfimo nivel de dignidad, no hay filosofía de lo justo. Medea se ha humillado hasta lo indecible y no ha logrado nada. Pues bueno, mata a sus hijos, su marido se queda llorando y el coro de vecinas ni se acerca amedrentado. Ella toma un taxi y se va. A considerable distancia cuantitativa y cualitativa, también Calista Flockhart -especialista en comedia<sup>52</sup>- representó ante cámaras su *Medea Redux*, un monólogo de Neil LaBute, que contiene el DVD que registra su trilogía teatral *Bash*<sup>53</sup> (2000), junto a *Ifigenia*. Ha tenido por fin<sup>54</sup> los rasgos de Isabelle Huppert en *Medea miracle*<sup>55</sup>, una *Medea* (Irene) moderna, que se traslada a París abandonando su tierra, con su marido (Jasón). Irene es cantante de cabaret y trabaja para mantener a su familia.

---

<sup>51</sup> Según destaca Magdalena OKHUYSEN CASAL (2007) *Trans. Revue de Littérature Générale et Comparée*, N° 6 : Écriture et Chaos mercredi 18 juillet.. [http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id\\_article=201](http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=201).

<sup>52</sup> Las popular *Ali Mc Beal* de la serie de TV americana.

<sup>53</sup> Sin título en español. Algo así como “confesiones bajo presión” (policial). No creo que, por estos monólogos, la Flockhart pase a la historia del teatro. Ni LaBute a la de la tradición clásica.

<sup>54</sup> No sé de su eventual estreno en España.

<sup>55</sup> Producción franco-belga-italiana de 2007, sin título en español.

Abandonada por Jasón, busca lugar en brazos de otros hombres, sin más resultado que perder prestigio social y correr el riesgo de que le retiren la custodia de sus hijos. Llega a pensar en matarlos, pero no puede. Se rehace y vuelve a su pueblo. No hay muertes trágicas, pero queda la soledad y el destino en contra. Fue dirigida en 2007 por Tonino de Bernardi, que había realizado una *Electra* para TV en 1987. Medea, por fin, ha dado también nombre a algún personaje irrelevante de *peplum*<sup>56</sup> y ha sido princesa rescatada en *Jasón y los argonautas* (1963) de Don Chaffey-Harrihausen.

## 10. Fedra

El tercero de los triángulos trágicos habla de la pasión surgida en la madrastra por el hijo, del rechazo masculino (Hipólito), de la venganza por el amor perdido o rechazado (Fedra), y del castigo sin reflexión (Teseo). Un argumento que había abordado también Séneca, y retomaron Racine y Unamuno, entre otros muchos. No hay apenas versiones cinematográficas del mito de Fedra. Una, de 1919 de los estudios Fratelli Pineschi (Solomon 2001: 8) y dos probables antecesoras, *Fedra* (1909), y *Phèdre/Fedra*, una producción franco-italiana del año 1910<sup>57</sup>, probablemente ligadas a la versión teatral que D'Annunzio estrenó en 1909. En 1956, Manuel Mur Oti realizó una reescritura contemporánea inspirada libremente en la obra de Séneca. Jules Dassin dirigió otra *Fedra* (1962), sobre el Hipólito de Eurípides. Y por fin, otra, Pierre Jourdan en 1968, que no recuerdo estrenada en España, sobre Racine. Cabe mencionar la contaminación de los argumentos de *Fedra* y *Medea* que supone *El deseo bajo los Olmos* (1958) de Delbert Mann, basado en O'Neil. Allí, en la Nueva Inglaterra de mediado del siglo XIX, se relata la historia de Ephriam Cabot, un eventual Teseo terrateniente, Burl Ives, con un hijo obsesionado por heredarle (Eben), Anthony Perkins, toma por esposa a una joven (Anna), Sofía Loren, que se enamora de Eben. Ambos se hacen amantes. Anna concibe un hijo, cuya paternidad podría eventualmente no corresponder a Ephriam, pero que la convierte en heredera de las propiedades ansiadas por su

---

<sup>56</sup> *Hércules contra Moloch*, presenta una Medea abandonada con un hijo por el rey de Micenas, en una confusa historia hercúlea.

<sup>57</sup> Citadas por Francisco Salvador Ventura en *METAKINEMA 2*, abril de 2008: <http://www.metakinema.es/metakinema0s1a1.html>

joven Hipólito. Anna no halla otra forma de mostrar su loco amor, que sacrificar a la criatura, pasando así de Fedra a Medea. La tragedia les arrastrará a los dos a prisión, tal vez a la muerte. *El deseo bajo los olmos* fue un largo e intenso melodrama, al gusto del cine literario de los años cincuenta, de sobresaliente fotografía en blanco y negro y envolvente partitura musical de Elmer Bernstein.

### 10. 1. *Fedra de Mur Oti*

Manuel Mur Oti, el más intelectualista de los directores españoles de la dictadura, concibió la idea de atacar la *Fedra* de Séneca en la época (1956) de mayor fuerza de la censura local, que marcó su osadía con una temible calificación<sup>58</sup>, que prometía succulentos pecados de pensamiento a sus eventuales espectadores. Muchos pecaron, gracias a la hábil astucia de acompañar, en la publicidad de la película, su título con el nombre de Séneca, el más cristiano de los autores que nunca lo fueron, porque *Fedra* reventó taquillas. El propio Mur Oti escribió el libreto y trasladó la acción a algún lugar de la costa levantina española, donde Fedra (una despampanante, y gran actriz, Emma Penella), mostraba temperamento independiente, algo reprobable en aquel tiempo y profundamente reprobado por las lugareñas de la aldea imaginaria. El realizador se propuso mantener la impronta clásica a pesar del cambio de época. Dejó frecuentes ruinas del pasado en los escenarios y cedió a las mujeres del pueblo la función de coro sin recitados. Las pasiones eran grecorromanas, pero hispanas. Antiguas, pero eternas. Fedra, Teseo e Hipólito pasan a ser Estrella, Juan -un armador (Enrique Diosdado) que recalca en la zona-, y Fernando (Vicente Parra), el joven hijo de Juan, que solo muestra interés por los caballos. Estrella acepta casarse con Juan esperando que la saque de un ambiente asfixiante para su espíritu libre, pero la irrupción de Fernando, su proximidad física y las ausencias de Juan -más los calores mediterráneos- provocan el *furor* senequiano de la muchacha, que acaba por acosar literalmente a un mozalbete tan fiel a su padre como reacio a las mujeres<sup>59</sup>. El coro del pueblo se encarga de alimentar y acrecentar sospechas infundadas y la tragedia se desata irremediamente. Durante una tormenta, Estrella, perseguida

---

<sup>58</sup> Mi memoria me sugiere el tan deseado “4 (gravemente peligrosa)”, pero Salvador (Cf. nota anterior) indica que sólo fue “3R (mayores con reparos)”.

<sup>59</sup> Parra, teñido de rubio platino, supo conferirle al personaje toda la ambigüedad que la época permitía. Seguramente más.



por el coro, cae por un acantilado<sup>60</sup>. Mientras, frente a las costas, Fernando es arrebatado de un barco por el oleaje, se ahoga, y su cadáver queda flotando. Estrella, herida, nada hasta él, acerca su mano y se hunden juntos<sup>61</sup>.

## 10. 2. *Fedra de Dassin*

A partir del guión que la escritora griega Margarita Lymberaki adaptó según el *Hipólito* de Eurípides, Jules Dassin compuso su *Fedra* en 1962 con Melina Mercouri, Raf Vallone y Anthony Perkins. Teseo (Thanos Kyrilis), el actor Raf Vallone, un armador griego de inmensa fortuna, envía a su esposa, Fedra, a convencer a su hijastro (Alexis, Anthony Perkins), de que visite a su padre en Grecia. Eros enreda sus vidas y mantienen un tórrido romance en París. Cuando viajan a la isla de Hydra en el Egeo para encontrarse con Thanos, Alexis siente remordimiento y rechaza a su amante por fidelidad al padre. Thanos, por su parte, feliz de haber recuperado a su hijo compromete a Alexis con la hija de otra influyente familia naviera. La boda permitirá una importante fusión. Los celos incontrolados de Fedra la impelen a acosar al joven de manera cada vez más imprudente y descarada, ante el rechazo pertinaz de su hijastro. Un arrebatado de *hybris* conduce a Fedra a contarle a su marido el adulterio. Thanos se encuentra en una situación límite, porque acaba de recibir la información de que uno de los mejores barcos de su compañía ha naufragado con un importante número de bajas. Reacciona con violencia, repudia a Fedra y maltrata a Alexis. Alexis lava sus heridas y prepara su último viaje. Fedra va a su encuentro y le ruega que la lleve con él. Él la rechaza y emprende un camino sin rumbo fijo, a velocidad descontrolada, por una carretera sinuosa y se despeña sobre los acantilados, mientras la radio del coche<sup>62</sup> emite música de Bach. Fedra se retira a sus aposentos y se suicida con píldoras para dormir. Thanos recita, mientras tanto, la lista de fallecidos en el naufragio ante el coro de viudas. Dassin situó su *Fedra* en la alta sociedad internacional de los años sesenta y

---

<sup>60</sup> Un probable suicidio en el guión original.

<sup>61</sup> Salvador (*ib.*) describe un final alternativo que habría sido censurado, según el cual, Estrella llega a alcanzar el cuerpo inerte de Fernando y lo besa antes de hundirse. Yo sólo conozco la versión que describo, y que vi en su día en el cine Condal del Paralelo barcelonés, donde no pedían el DNI(©) y he revisado una copia -idéntica a la que recuerdo-, que emitió hace años TVE.

<sup>62</sup> Por cierto, un Aston Martin plateado igual al que conducía James Bond en *007 contra el Dr. No*, producida en el mismo año.

su Thanos pudo ser Aristóteles Onassis, por entonces paradigma de navieros multimillonarios. Pero la Mercouri no podía tener el papel menos dominante que Eurípides le había concedido y fueron desplazadas del escenario las fuerzas de Afrodita y Artemisa, lógico, por otra parte en el mundo contemporáneo sin más divinidades que las del dinero y el poder. Fedra, pues, abre ésta versión y su figura yacente la cierra (no la de Hipólito, ni explicaciones sobrenaturales). Ella ocupa más de las tres cuartas partes del film. Thanos, humillado e injusto, derrotado por su *hybris*, se concentra en la tragedia del naufragio, que se lleva a los suyos con la lista de ahogados. Alexis huye con lo único que ama de verdad -en el primer acto le declara su amor-: su coche deportivo. Sólo Fedra se enfrenta a su culpa, asume una resolución y se suicida. Valgan estas reflexiones últimas para observar que las variables, aportadas seguramente por Lymberaki, aproximan notablemente la Fedra de Eurípides que la inspira, a la de Séneca, que no se menciona. Porque una *Fedra* sin dioses, fundada en el *furor*, y protagonista absoluta le pertenece a Séneca en buena ley y es él ciertamente el autor que diseña una *Fedra* moderna. Por más que tampoco se escapa al espectador que el personaje de la Mercouri actúa movida por los celos hacia Aricia (Ercy, en el filme), detalle que la relaciona también con el punto de vista de Racine. Así las cosas, la *Fedra* de Dassin se agranda en su paso por la historia de la literatura hasta llegar a la pantalla.

### 10.3. *Fedra* de Vadim

Una de esas etapas, llevó el mito a manos de Emile Zola que publicó *La curée* (El engaño) en 1872. Roger Vadim, un director francés errático que tuvo sus momentos de popularidad, realizó una versión para la pantalla en 1966. Despojada la obra de más temas que el triángulo, el erotismo y la opulencia del entorno, la cosa quedó en una versión arquetípica del mito, donde Renée (Fedra, Jane Fonda) está cansada de su matrimonio con el financiero Alexandre (Teseo, Michel Piccoli) e inicia una aventura con Maxime (Hipólito, Peter Mc Enery). Se enamora de Maxime y se cree correspondida. Cuando pide a su marido el divorcio, se descubre atrapada en una trampa de la que solamente ella será la víctima. Una variable ciertamente verosímil en el ambiente que se describe. La película tuvo una cierta circulación por Europa, no llegó a España hasta época muy tardía y, como su antecesora de Dassin, pasó casi desapercibida en USA.

#### 10. 4. Para acabar

Quedan para la posteridad la operística Callas y la trágica Mercouri. Para aquélla, el recitado de Eurípides fue una muy digna extravagancia en su carrera. La segunda representa la imagen moderna de la tragedia: fue una *Fedra* y -una actriz que interpreta-*Medea*. Sólo Irene Papas -*Antígona*, *Electra*, *Helena de Troya* en *Ifigenia*- puede anteponérsele con derecho en la tradición cinematográfica de los trágicos. Y no es que *Medea o Fedra* acabara ni empezara en ellas. Antes y después, excelentes actrices interpretaron heroínas trágicas de moderna corporeidad: Rosalind Rusell, Alida Valli, Silvana Mangano, Jane Fonda, Emma Penella<sup>63</sup>. Y también actores de prestigioso recuerdo dieron figura a los héroes trágicos encorbatados: Vallone, Hopkins, Perkins, Gielgud, Harvey, Sinatra, aunque, por alguna razón la tragedia clásica en pantalla se escribe en femenino. E importantes directores ligaron también su nombre al género: Tzavellas, Cacoyannis, Dassin, Taylor, Saville, Pasolini, Mur Oti, Ripstein. Y músicos como Theodorakis o Berstein. No hay muchas tragedias, pero es un género especial. Suelen modernizarse, pero mantienen cierto halo mítico. Es mas, la raíz de la dramática -también en el cine- está en la tragedia. Como estructura técnica de la dialéctica imprescindible entre diégesis y mímesis. Como modelo de diseño y expresión de los caracteres. Como catálogo de argumentos y modelo de tramas. Concretamente, los de *Edipo*, *Antígona*, *Hipólito*, *Orestes* y algún otro, son los arquetipos más conocidos en la cultura cinematográfica. Y por ende, la *Poética* de Aristóteles es el manual preferido por los guionistas del mundo. Una *Poética*, cuyo modelo favorito resulta ser precisamente *Edipo*. De modo que resta aceptar que en los orígenes de cualquier película están *Edipo* y la inspiración de Sófocles.

---

<sup>63</sup> Que su *Fedra* es la verdadera Penella y no sus astracanadas de TV, y por aquel papel merece ser recordada..



## Capítulo 9

### La comedia

Donde se comentan algunas versiones fílmicas de las antiguas comedias griegas y romanas. Se constata que no ha producido un material tan extenso como la tragedia. No obstante la presencia del género aporta obras de indudable interés, capaces de divertir al público. Por otra parte, la estructura de la comedia clásica, sus líneas argumentales y las galerías de caracteres están en la base de la comedia contemporánea.

#### 1. La comedia antigua: apuntes para un guión

Los mecanismos de la risa y los procesos psicológicos que la producen, parecen mantenerse siglo tras siglo. Pero la carcajada del público estalla nada más frente a estímulos cotidianos y reconocibles inmediatamente. Cuanto más próximos y directos, mejor. Quiero decir que no es lo mismo divertirse reconociendo la gracia de la obra clásica original, que soltar una carcajada espontánea, tal cual reaccionarían los públicos de Aristófanes o de Plauto. Con muy pocas excepciones, la lectura de una comedia antigua necesita de una reflexiva y erudita nota a pie de página para lograr la sonrisa del lector. O una sabia, y habitualmente histriónica, puesta en escena que avise gestualmente el momento de reírse. Las tribulaciones del avaro de la *Comedia de la Olla*, por ejemplo, y sus chistes de doble sentido tienen mayor efecto sobre el público contadas por Moliere, que según Plauto, y aún así, el público actual de un Moliere deberá ir bien “intelectualizado”. El público del siglo XXI se ríe fundamentalmente ante la TV y sus comedias de situación, obras menores en principio con escenario único y pocos personajes, según el modelo del *I love Lucy* (1951-1957, de Lucile Ball y Desi Arnaz), un estilo que evoluciona desde los años sesenta hasta conseguir el mejor clásico en los ochenta con *Cheers* (1982). *Friends* (1994-2004) estabiliza el modelo de tres o cuatro escenarios con los caracteres organizados por parejas con eventuales participaciones externas que las desequilibren para provocar nuevas tramas. Por poner un ejemplo reciente, *Big Bang* (2007), mantiene el sistema de escenarios -dos apartamentos, hall, escalera, descansillo, lugar de trabajo, una cafetería- y ofrece la asimetría de los personajes como alternativa. De *Lucy* a *Friends*, se trabajaba la mediocridad. Luego, *Frasier* (1993-2004) entra en las neurosis de la madurez. En *Big Bang* (2007- 2014?) ya no son “gente

corriente”, sino científicos sociópatas, frente a una chica algo cortita, *ergo* el único personaje normal. Queda la esencia de unos caracteres que representan un estrato social, un espacio de paso -rellanos, cafetería- que les enfrente, y unas puertas que abrir y cerrar. Y el egoísmo humano como motor del mundo. Vamos, que lo esencial sigue ahí, desde el siglo V a.C., cuando los atenienses disponían de un sólido género cómico, cuyo primer autor de éxito reconocido fue Aristófanes. Presentó *Los Acarnienses* en 425 a.C., según un modelo aproximado a las numerosas comedias del siciliano Epicarmo, donde parodiaba mitos, tipos y usos populares e introdujo algunos caracteres como el parásito, el visitante o el filósofo. Para la posteridad, la comedia griega ha legado unas cuantas obras de Aristófanes y de Menandro. La estructura que confirmó Aristófanes abría con un prólogo explicativo, seguido por un *párodos* o entrada del coro y un *agón* o disputa entre partidarios y adversarios del asunto central. Sólo entonces llegaban los episodios, que se alternaban con intervenciones del coro. El método sigue tan vigente que Woody Allen -el más culto de los comediógrafos cinematográficos- lo utilizó, literalmente, en *Poderosa Afrodita* (1995), que tiene su arranque en el teatro de Taormina y sigue con un debate inmediato en un bar neoyorkino entre dos parejas sobre la paternidad y el genio. Muchas veces el párodos se sustituye por una voz de comentario superpuesto a la presentación de la escena, como en *1, 2, 3* (1961) de Billy Wilder. El tono de la broma era con frecuencia provocativo u obsceno, tal y como se heredó en la evolución romana del género. Y como nunca ha dejado de ser luego en el cine, una tendencia en realidad sólo moderada en las épocas de censura. Precisamente, también el humor cinematográfico y televisivo del siglo XXI es un humor de gestualidad grosera, fluidos, estruendos y palabrotas<sup>1</sup>. Los políticos y los intelectuales se veían fácilmente sobre el escenario sometidos a agresivas parodias, pero la comedia aristofánica se sofisticó levemente en manos de Menandro, que elevó el tono, y organizó caracteres y tópicos, apartando héroes y mitos para dejar lugar a la vida cotidiana tal y como pudiera reconocerla el público. La burla o ajuste de cuentas dio paso, así, a la identificación con personajes y situaciones. Eliminó también la actuación del coro, con lo que -además de abaratar la producción- dejó la estructura que aún se manifiesta válida hoy día: los episodios eventualmente acompañados de prólogo y epílogo<sup>2</sup>. La comedia

---

<sup>1</sup> No deja de ser una lástima, si ya está inventado el humor sutil y la ironía.

<sup>2</sup> Actualmente, más veces cinco que cuatro, agrupados en tres actos. La TV

nueva de Menandro está en la base de la comedia romana que nos dejaron Plauto y Terencio, la llamada *fabula palliata*. Hubo un modelo romano propio con personajes de corte popular, comparable al sainete, donde la parodia de tipos, oficios y costumbres, primaba sobre la descripción de caracteres. Recibía el nombre de *fabula togata*. Sólo se tienen datos residuales sobre ella y nada ha quedado en el cine para imaginarla. Restan indicios de espectáculos satíricos e histriónicos de origen etrusco, que daban lugar a representaciones más o menos improvisadas sobre tópicos y personajes estereotipados. La simplificación más absoluta de argumentos lo constituían el mimo y la pantomima, basadas en la gestualidad y el naturalismo burlón, con probable tendencia -nada llega ni se va, todo evoluciona- a la escatología, el erotismo y la violencia. En el cine, se mantiene como huella de este género el segundo episodio<sup>3</sup> de *Fellini-Satyricón* (1968), cuando Encolpio recupera a Gitón raptado por un grupo de cómicos, cuya “broma” incluye la amputación de una mano frente al público y una aparición divina. Los romanos, por fin, llegaron a perder la costumbre de representar tragedias; y la comedia pasó a formar parte del concepto global de espectáculo, que incluía desfiles, triunfos, procesiones, juegos y representaciones. El teatro, decía, forma parte del espectáculo y cualquier espectáculo puede convertirse en teatro. Me he referido ya a los *munera*, que se immortalizan en el cine<sup>4</sup>: es lógico que lo poco que queda de comedia griega o romana revuelva en una película toda clase de espectáculos. Hasta *Lisístrata* (2003) de Francesc Bellmunt arranca con una escena de combate. *Golfus de Roma* incluye un mugriento desfile y una alocada carrera final, o *Anfitrión* (1935) una escuadra más o menos griega, una entrada triunfal y algunas escenas musicales. Las versiones, además, son tan singulares que apenas se puede generalizar. Hablar de comedia griega es hablar de versiones de la *Lisístrata* de Aristófanes, con apenas excepciones como el *Dyscolos* (1965) de Dimis Dadiras, correcta adaptación de Menandro. Y hablar de comedia latina es hablar del *Anfitrión* de Plauto pasado por cualquier neoclásico, de alguna manera comedia *palliata*, por su situación y argumento griegos, y la única que comporta tema heroico y dioses en la trama. Y por encima de una y otra, la obra paradigmática: *Golfus de Roma* (1966) de Richard Lester, que,

---

prefiere cuatro actos, con prólogo y epílogo, para facilitar las entradas de publicidad.

<sup>3</sup> De estructura épica, como corresponde a la novela.

<sup>4</sup> Cf. Cap. 1

aunque está basada en Plauto, sería una contaminación *togata*, pues de romanos visten los personajes y en Roma sucede la acción.

## 2. Anfitrión

Entre los primitivos, sólo tengo noticia de un *Anphitrión* y una *Lysístrata*, ambas de Louis Feuillade<sup>5</sup>, ambas de 1912 (Mitry: II, 204). Pertenecen a las series *d'art* que Feuillade dirigió para la productora Gaumont entre 1910 y 1913, cuyo objetivo era básicamente estético a partir de los principios de los *tableaux animés* en boga en la época. No obstante, combinaba un estilo de relato visual inspirados en las escenas de la vida real, que estaban poniendo de moda la productora Vitagraph y los cineastas americanos. Con Sorgius tras la cámara, fueron ambas interpretadas por Renée Carl, Georges Wague y Alice Tissot. Hubo que esperar hasta 1935 para ver en pantalla el *Anfitrión*, de Reinhold Schunzel, uno de los directores de la generación de Lubistch o Wilder. Intentó aquél cohabitar con el régimen de Hitler, aunque sus comedias muestran un sentido del humor bastante alejado de los gustos de Goebbels. No obstante, su prestigio popular durante la época le costó el débito histórico de pasar a la lista de directores no loables por la crítica libre<sup>6</sup>. Cuando decidió distanciarse del régimen y cruzar el charco, sus compañeros de exilio le dieron la espalda y acabó sobreviviendo como actor secundario en algunas películas americanas. No obstante, por su origen judío, había dependido del éxito de cada estreno, y, después de la película que comentamos, pese a su triunfo clamoroso o tal vez por ello -el sentido del humor de los dictadores es unidireccional-, se vio controlado hasta tal punto que decidió abandonar Alemania y huyó a Estados Unidos tras un trabajo siguiente, que dejó sin estrenar<sup>7</sup>. Había llegado a la cima de su popularidad en *Víctor o Victoria*<sup>8</sup> (1933) y lo mantuvo precisamente con este *Anfitrión*, una

---

<sup>5</sup> Padre de los vampiros, de *Fantomas* y de *Judex* en el cine. Dirigió puede que un centenar de obras anuales en aquella época, entre ellas sobre una decena de argumento más o menos griego y romano.

<sup>6</sup> El tema del valor de la obra con relación a la actitud política de los artistas es asunto espinoso, que tiene algo que ver con su rendimiento económico. La crítica no juzga con el mismo rasero, pongamos por caso, a Leni Riefenstahl, ambigua hitleriana, que a Dalí, ambiguo franquista. Schunzel, en todo caso, no brilla precisamente por su sentido ético en la época en que el éxito le sonríe en Alemania.

<sup>7</sup> *Die englische Heirat*.

<sup>8</sup> La misma que rehizo Blacke Edwards con Julie Andrews (1982).



obra duplicada de los estudios UFA en colaboración con Francia<sup>9</sup>. Seguía libremente la obra que Von Kleist (1806) adaptó de Moliere para la escena alemana, y sus números musicales le conferían tono de opereta berlinesa, con escenas de brillante espectacularidad, como la entrada de las naves en el puerto de Tebas pasando bajo una puerta triunfal, que recuerda los apoteosis del partido nazi. O el desfile de las tropas y el discurso del burgomaestre en un tono de voz que probablemente parodiaba a Goebbels, culminando en una coreografía al estilo de Busby Berkeley, en que las doncellas de Tebas se ofrendaban a las tropas. Probablemente ninguna de esas bromas hicieron gracia al ministro de Hitler, que tenía en su mano los permisos de producción. El resto son rumores no comprobados. Por otra parte, *Anfitrión* no necesita ayuda para resultar un tema incómodo para las dictaduras: la soledad de la esposa del guerrero. En una Tebas llena de ancianos y mujeres insatisfechas, ellas esperan la llegada de sus maridos. Alcmene, nada menos que la mujer del general, ruega por el regreso del suyo entre las rodillas de una estatua de Júpiter. El calor de sus palabras pasa del regazo de mármol a las nubes y de allí asciende a los cielos de un Olimpo de plano superior tras las nubes, como en las pinturas barrocas, que se adelantó a los delirios del arranque de *Olimpiada* (1937) de Leni Riefenstahl. Por los pasillos del palacio divino, Mercurio, sobre alados patines, le lleva la oración a un Júpiter gordo y decrepito, que se está despertando. Entre los dos engañan a Juno y bajan a la tierra<sup>10</sup>. En su apariencia de anciano humanizado intenta entablar conversación con Alcmene y fracasa. Es entonces cuando recurre a un nuevo fraude y toma la apariencia del general Anfitrión. Se presenta así en casa, pero le ruega a Alcmene que guarde el secreto, porque se ha adelantado de incógnito a sus tropas. El coro de amigas visita a Alcmene y, por su actitud, suponen que tiene a alguien, tal vez un hombre, escondido en sus aposentos. Mercurio, entre tanto, ha tomado la figura de Sosias y ha dominado el carácter de la insoportable sirvienta, Bromia, acostumbrada a maltratar a su indolente marido. Júpiter, tan dado a la vida regalada, bebe más de la cuenta y además pilla un buen resfriado, mientras Anfitrión en su buque insignia pasa la noche añorante de su amada esposa. A la mañana siguiente la flota es recibida entre vítores. Toda la población está allí, pero no Alcmene

---

<sup>9</sup> La versión francesa fue codirigida por Albert Valentin y circuló con el nombre de *Les dieux s'amuse*. La versión alemana se llamó *Aus den wolken kommt das glück*. Ambas llevaron el epígrafe de *Anphytrion*.

<sup>10</sup> Curioso antecedente agrio de la edulcorada *Mari Poppins*

que se cree cuidando el catarro de su marido, quien, extrañado, envía a Sosias a ver qué pasa. Sosias se encuentra consigo mismo y una esposa que le atiende feliz en vez de renegar como solía. Cuando lo cuenta en el barco, Anfitrión le manda a dormir la borrachera, y encabeza el desfile triunfal. Al acabar, va a su casa enfadado. Y enfadada está ella por el mal papel que ha hecho su marido la noche anterior. Nada se aclara, crecen las sospechas de infidelidad y deciden divorciarse. A todo eso, Juno, que veía el desfile desde el Olimpo, descubre a Júpiter -que por la mañana ha recuperado su aspecto natural- bailando halagado por las alabanzas que el burgomaestre le dedica en su discurso de bienvenida a los soldados. Baja ella también a la tierra, y, después de ponerse de parte de Alcmene y soltar una buena reprimenda a todos los varones, se lleva al Olimpo a su viejo calavera. Y, todos felices, aclaman el éxodo de los dioses hacia su cielo. Resuelta en episodios, el coro se sustituye por gentes que comentan la situación al principio, las amigas que cantan insinuaciones picantes -“Pobre Alcmene, le duele la cabeza...”-; la canción del propio Zeus -“Por una guapa rubia...”-, mientras baja de los cielos, colgado de una sombrilla, o las de los protagonistas cantando sus soledades y añoranzas de la pareja. El irremediable final dulcificado, más que atender a la tradicional censura cristiana, se adapta simplemente a unos gustos del público acostumbrado a identificar el final feliz con el restablecimiento de la norma social<sup>11</sup>. Fue la película de mayor éxito aquel año en Alemania y en Francia, pero la situación de la época bloqueó su éxito internacional. Vista actualmente resulta divertida y algo morosa en ocasiones. En cualquier caso, no sugiere ni de lejos la supuesta grandeza nazi de moda en el cine alemán de la época, sino una fina ironía vitalista, nada respetuosa con la guerra ni con lo militar.

### 3. Lisístrata y sus contextos

Si se reduce el argumento de *Lisístrata* al *story line* “las mujeres prefieren el amor a la guerra y tienen medios para luchar por ello”, es fácil entender que sea la comedia clásica sobre la que resulta más fácil encontrar variables. *El esposo de la guerrera* (*The Warrior's Husband*, 1933, USA) de Walter Lang (:TCM), se sitúa en

---

<sup>11</sup> La ruptura más estridente de esa norma no llegaría hasta *Con faldas y a lo loco* (1959) de Billy Wilder, que acaba con la huida de los pícaros, sin promesas de boda, y con la confesión de homosexualidad por parte del millonario.

800 a.C. Las amazonas mantienen la función militar y los hombres se encargan de la casa, hasta que, sitiadas por los griegos al mando de Hércules y Homero (sí, el poeta), pierden y deben quedarse en casa. Desde entonces esperan el momento de volver a su lugar natural. *Lisístrata* tardó veinte años en volver a las pantallas, pero lo hizo con bastante dignidad en formato breve como parte de una trilogía dedicada a las consecuencias de la guerra en la vida de las mujeres. Se llamaba *Destinos de mujer* (1954). Los tres arquetipos femeninos -más o menos en paralelo a *La manzana de la discordia*<sup>12</sup>- fueron *Juana de Arco*, la mujer guerrera; *Elizabeth*, la esposa abandonada; y *Lisís-trata*, la resistencia, capítulo que fue dirigido por Christian Jacque y protagonizado por Martine Carol. Jacque optó aquí por dar un sugerente contenido erótico -para la época en que se hizo- y la película no llegó a España. Siguió un nuevo acercamiento de estilo hollywoodiense: *El segundo sexo fuerte* (*The Second Greatest Sex*, 1955, USA) un *western* musical de Georges Marshall, donde los hombres de un par de poblaciones próximas están en continua competencia por la capitalidad de la zona y, ausentes de casa o fatigados, tienen a sus esposas hartas. Lisístrata, aburrída de aplazar su noche de bodas pide consejo a su maestra, quien echa mano del modelo de Aristófanes. La idea se extiende y los hombres habrán de escoger entre la política, el comercio y la guerra, o sus mujeres. Tal vez influenciada por el modelo del “raptó de las sabinas” y el éxito de la lectura de Plutarco en *Siete novias para siete hermanos* (1954) de Stanley Donen, debió de ser una película entretenida, bien alejada de planteamientos polémicos como la versión para TV (1961) que dirigió Fritz Kortner, contando con Romy Schneider en el papel de Mirrina y Barbara Rutting en el de Lisístrata, ambas también en el de la actriz que lee el libreto. La obra trata de una lectura previa a la producción de la obra, que organiza un productor. De esa lectura y de los comentarios que provoca, surge una cinta polémica y combativa que hace aflorar muchos prejuicios, que aún confieren a los clásicos cierta capacidad revulsiva en la sociedad moderna.

### 3. 1. Lisístrata universal

Lejos de planteamientos intelectuales, *Escuela de seductoras* (1962, España) de León Klimovsky, aspiraba a ser una comedia blanca, levemente inspirada en la rebelión de las mujeres, que seguía una moda ya decadente de películas con una serie de historias

---

<sup>12</sup> Cf. Neomitologismo.

cruzadas de protagonistas femeninas, en la línea de *Las chicas de la cruz roja* (1958) de Rafael J. Salvia. Otra Lisístrata actualizada a la Grecia de 1967 sería *Si todas las mujeres del mundo...* (1967 : IMDB) de Nestor Matzas. Y actualizada también, pero nada blanca debía de ser la extravagancia erótica de Jon Matt, *Lisistrata* (1968, USA), que trata (:TCM) sobre una joven modelo que odia a los hombres y funda una secta, entre cuyos ritos se cuenta la lectura de la comedia de Aristófanes y donde se practica el sexo lésbico. El novio de una de sus discípulas, harto de dieta célibe, se enfrenta a la perversa sacerdotisa y pone -valga la metáfora- las cosas en su sitio, con previsible capacidad de convicción entre las sectarias, aunque aquélla se suicida antes de caer en manos de varón. Por decir algo, su argumento no deja de recordar a la versión homosexual bufa del cómic de Koëning<sup>13</sup>, pero sin el menor atisbo de su descacharrante ingenio. No escapa tampoco al disparate un título tan transparente como *Cuando los hombres llevaban cachiporra y con las mujeres hacían ding dong* (1971, Italia, de Bruno Corbucci), que seguía una serie “prehistórica” ideada por Pasquale Festa Campanile: en un neolítico de cine de baratillo, dos tribus -los cavernícolas y los lacustres- se enfrentan continuamente, abandonando en su función guerrera las obligaciones maritales. Una joven (Nadia Casini), llamada Listra, no consigue intimar con su pareja. Hastiada de que el estúpido varón prefiera la guerra al amor -es una película de la era hippy- organiza un grupo de resistencia con las mujeres de ambas tribus, que, naturalmente, se declararán en huelga de piernas cruzadas si no se firma la paz. Festa Campanile daba un enorme salto atrás -en vez de actualizar- y situaba la trama de Aristófanes en una prehistoria de revista con *pitecantropi erecti* garrote al hombro y hembras en bikini de pieles, y cabellos cardados. Se acercaba al original -sin superarlo- en chistes obscenos y permitía a las plateas poco exigentes pasar un rato de diversión biliar, con abundante exhibicionismo femenino. En otra división jugaba *The Girls* (1972, Suecia) de Mai Zetterling. La prestigiosa directora sueca recurre allí a la parábola del teatro de la vida presentando a tres actrices tan brillantes como Bibi Andersson (Lisístrata), Harriet Andersson (Mirrina), Gunnel Libblon (Gunilla), que interpretan Lisístrata en el escenario, mientras se enfrentan a sus parejas en sus vidas privadas. El argumento y sus temas actúan a lo largo de su hora y media, como un catalizador, donde cada una ve sus propias reacciones, sus actos y sus consecuencias. La obra refleja de forma naturalista la permanencia

---

<sup>13</sup> Cf. *Infr.*

-en 1972 y tal vez hoy- de las presiones sobre el sexo femenino. En el mismo año, una *Lisístrata* griega<sup>14</sup> (:IMDB) de Georgos Zervoulakos ganó el premio a la mejor producción del festival de Tesalónica. En lengua griega y convertida en musical, su mensaje era al parecer antiamericano y guardaba una cierta fidelidad al texto de Aristófanes. *Manfast* (:TCM, 2003), de Tara Judelle, sitúa en Florida una asociación femenina de estudiantes preocupadas en reunir el dinero que necesitan para financiar su revista. Mientras tanto, se dedican a organizar fiesta tras fiesta con las molestias que eso supone para su vecindario. Un estudiante de doctorado, harto de no poder trabajar, se ofrece a financiar la revista si prohíben las visitas masculinas durante 100 días. Aceptan el contrato y la peripecia llega a los periódicos. Un multimillonario, padre de una de las chicas, que no logra convencerla de que deje sus ambiciones personales para dedicarse al negocio familiar, hace una oferta pública: dará un millón de dólares a quien consiga romper el propósito colectivo de alejamiento masculino. Miles de hombres llegan entonces al pueblo dispuestos a intentarlo. Una de adolescentes en celo.

### 3. 2. Lisístrata de Bellmunt y König

Y unas líneas para la película de Francesc Bellmunt, *Lisístrata* (2002), basada en el cómic (1987)<sup>15</sup> de Ralph König, maestro alemán del humor feísta. El tebeo -permítaseme el arcaísmo- en cuestión es una hilarante parodia homosexual, que por otra parte sigue la obra de Aristófanes bastante más de lo que era de esperar, simplemente subvirtiendo sus valores. No es, pues, fácil, juzgar una cinta cuyo motivo original es un hito del humor universal, cuya transferencia a monigotes es de un dibujante alemán de acusada personalidad y cuyo director, es un especialista en comedias paródicas, no especialmente sutiles, por más que se le deba una de las mejores adaptaciones de novela del cine español, *Gracias por la propina* (1997), según la obra de F. Torrent, de quien ya había adaptado muy dignamente *Un negro con un saxo* (1989). La *Lisístrata* de Bellmunt sigue el texto de König a modo de *story board* y adopta estética teatral en los escenarios, en el relato e, incluso, en la dirección de actores, cuestión de la que salen mejor parados Maribel Verdú (*Lisístrata*) o Javier Gurruchaga (*Áyax*), que el otras veces excelente Juan Luis Galiardo (*Hepatitis*). La trama se presenta en cuatro partes: *La guerra, La*

---

<sup>14</sup> A. Valverde (2010) le dedica un análisis exhaustivo.

<sup>15</sup> Edición española, 1996 , Ediciones La Cúpula. Barcelona.

*huelga*, *La coyuntura* y *El nuevo orden*. En la primera se relata la situación insufrible a que ha llegado la guerra entre “troyanos y espartanos”; en la segunda, la conjura y rebelión que Lisístrata organiza para recuperar a los maridos. Luego König aporta su punto de vista satírico: el colectivo gay tiene su propia solución y la práctica de las relaciones homosexuales puede demostrar a las mujeres que tampoco para el sexo son realmente indispensables. De alguna manera, subvertir una comedia podría acabar en un tomarse la vida en serio, así que la película predica en su tramo final, sin perder el tono bufo, la tolerancia y la igualdad sexual, no ya de los sexos, sino de las variables combinatorias. König es, de hecho, un activista importante en este campo. No es el caso de Bellmunt, que parece obrar un homenaje al dibujante y escritor, e indirectamente a la comedia clásica y -¿por qué no?- al *peplum*, como miembro de la generación (nació en 1947) que pasó probablemente algunas tardes viéndolos en los cines de barrio para complemento de programación. Esta *Lisístrata*, no es una gran película, ni lo pretende. Exige la asunción del humor burdo y grosero, de obscenidad y cortes de manga, de chiste priapeo, de varones en actitud afeminada y mujeres con los brazos en jarras. Y no deja de proponer mensajes a favor de la libertad en sentido amplio -¿a qué libertad se renuncia cuando hay libertad sexual?-; y supone un canto hedonista y antibélico para el público español de aquella época, la estólida aznaridad, que se veía implicado a su pesar en la vergonzosa invasión de Irak. Pienso, al escribir esta página, que al vitriólico Aristófanes no le hubiera parecido mala empresa. Eso sí, a los que nunca hemos creado una película, nos parece que con texto semejante podría haberse hecho mejor. Con el de Aristófanes y con el de König.

#### **4. *Golfus de Roma* (1966) de Richard Lester**

Si la comedia romana se parapetaba tras el mundo griego para sus bromas mordaces, *Golfus de Roma* lo hace con el mundo romano. Si la comedia romana, admitía fragmentos musicales -hasta parece ser que existía el doblaje de voces-, el musical es el subgénero favorito de la comedia. Si Plauto solía montar el argumento en torno a un muchacho que busca a una chica, la pierde y la recupera, en Hollywood, también. Si Plauto basa el éxito de la trama en los personajes de apoyo -amigos, criados, padres, futuros suegros-, los enredos que son capaces de organizar entre todos y unos diálogos chispeantes, la comedia cinematográfica no es menos. Y los caracteres, tampoco han cambiado mucho. Que nos seguimos riendo

de los padres autoritarios o comprensivos, de los maduros y las maduras ávidos de echar una cana al aire; de las madres, virtuosas y conservadoras de las apariencias; de los empleados al servicio de la mejor propina; de las prostitutas simpáticas y lo(a)s alcahuete(a)s divertido(a)s; de los militares fácilmente ridículos, si no fueran tan peligrosos con el poder en sus manos; de las jovencitas reprimidas y de los jóvenes en perpetuo celo. Todos ellos pueblan la comedia cinematográfica. Todos ellos poblaban la comedia romana.

**4.1.** *Golfus de Roma* (1966) había sido bordada y montada en piezas de precisión, con retazos plautinos. La escribieron para el teatro Bert Shevelove y Larry Gelbart, mientras que Melvin Frank y Michael Pertwee se encargaron del guión de la película. La música es del prestigioso Steven Sonheim y la coreografía original, de George y Ethel Martin, con influencias de Jack Cole y aportaciones de Jerome Robbins. La dirección estuvo a cargo de Richard Lester, en su mejor momento después de sus películas con los Beatles, y contó con la fotografía de Nicholas Roeg. Entre los actores cuesta encontrar uno sólo que no suponga una auténtica fiesta para la película. Según la publicidad de producción, los autores se inspiraron en varias de las comedias de Plauto, especialmente en *Pseudolus*, *Miles Gloriosus* y *Mostellaria*, aunque a mí siempre me ha recordado sobre todo a *Curculio*. La mayor parte de la acción sucede en la fachada de tres casas contiguas y en sus interiores. Cuenta la peripecia de un esclavo marrullero, que busca su libertad mediante engaños sin fin a cuantos se cruzan en su camino. Los enredos de la trama incluyen travestismos, intercambios de personalidad, descubrimientos, reconocimientos, anillos identitarios, malos entendidos, visitas inesperadas. En fin, lo que en cualquier comedia romana; lo que en cualquier comedia cinematográfica: *Pseudolus* (Zero Mostel) es un esclavo de la casa de Senex (Michael Hordern), marido de Domina (Patricia Jessel). El truhán conspira de cualquier forma imaginable por conseguir medios para comprar su libertad. Hero (Michael Crawford), el joven primogénito está enamorado de Filia (Annette Andre), una pupila de Licus (Phil Silvers), alcahuete que regenta un lupanar en la casa adyacente. Pero Filia es una joven virgen vendida a Miles Gloriosus (Leon Greene). *Pseudolus* aprovecha la ocasión y promete ayudar al atolondrado muchacho a conseguir su objetivo, y, para desesperación del timorato Histerium (J. Gilford) -jefe de esclavos y responsable de la casa- se dedica a intrigar, durante la ausencia de los amos, hasta que consigue engañar a Licus y sacar a Filia, bajo la falsa excusa de que ella ha contraído la

peste. Pseudolus deja la joven en la otra casa contigua para que se vea con Hero, pero los enredos se suceden: Sénex regresa con la intención de visitar el prostíbulo y Filia le confunde con su comprador, mientras Hero se arrastra por la sucia ciudad a la busca de ingredientes para un filtro de amor. Llega también de improviso Erronius (Buster Keaton), dueño de la casa asaltada, pero Pséudolus le envía a dar vueltas a las colinas de Roma para desencantar la mansión de los extraños ruidos que se oyen (Sénex que canta en la bañera). Ha llegado también Miles Gloriosus, y se le hospeda en la casa de Sénex. Cuanta más gente se va acumulando, mayores y más absurdos son los enredos. Miles Gloriosus organiza una orgía para sus oficiales en casa de Sénex y llega Dómina, no tan segura de las intenciones de su marido. Ella no obstante se siente honrada con la visita del militar y le da la bienvenida. A final del segundo acto, todos están fuera de su sitio: Erronius da vueltas a las colinas de Roma, Pseudolus se hace pasar por Licus, Licus por Pseudolus, Miles quiere que le entreguen a su futura esposa, Hero su Filia, Licus su virgen comprada, Pseudolus la libertad y a Gimnasia (una chica del harén de Licus), Sénex echar una canita al aire, Dómina, intimar con Miles Gloriosus. Histerium, que no le pase nada con el lío en que se ha metido. Y se convierte en peligroso entrar por según qué puertas, con la esclava reproductora detrás de alguna de ellas. La última que se le ocurre a Pseudolus es fingir la muerte de Filia y organizarle un funeral en que Histerium se vestirá con ornatos nupciales para recibir el último homenaje de una procesión fúnebre antes. El irremediable descubrimiento del pastel acaba en un intento de suicidio de los amantes: él se ofrenda en el anfiteatro durante el entrenamiento de los gladiadores. Ella, para un sacrificio en el templo de Vesta. Salvado Hero por Pséudolus, aquél se encarga de rescatar a Filia del altar. Unos en persecución de otros y, tras todos ellos, Miles Gloriosus, una larga y jocosa carrera de bigas cierra la acción, que acaba con la detención de todos. De nuevo ante las fachadas de las tres casas -la de Licus, La de Sénex y la de Erronius- Miles reclama a Filia y sentencia a Pséudolus. Pero la llegada de Erronius de sus vueltas a las colinas le hace chocar con el barullo y fijarse en el anillo de gansos que lleva la joven. Es suyo y la reconoce como la hija que le robaron los piratas. Miles Gloriosus tiene uno igual: es su hijo, y hermano de Filia. Licus ha vendido a Miles una persona libre, pero se le perdona a cambio de indemnizar a Pséudolus, que compra su libertad y logra a Gimnasia. Y vuelta al orden preliminar, como mandan los cánones. Erronius ha recuperado a sus hijos; Pséudolus, la libertad, Licus tiene más chicas, Sénex y Dómina vuelven a la



rutina, Filia y Hero se aman y reciben la bendición paterna. Listo para apoteosis. Lester hizo un buen trabajo<sup>16</sup> y la película resiste el paso de los años, aunque en la época de su estreno la crítica la ignoró. Incluso sus títulos de crédito finales resultan divertidos.

**4. 2.** Fue rodada en los estudios Samuel Bronston en Madrid y en los decorados de *La caída del imperio Romano*, abandonados desde 1964. *La caída...* fue una metáfora de la pérdida de público del cine de romanos a partir de su apogeo entre 1959 y 1963 (*Ben-Hur*, *Espartaco*, *Cleopatra*) y el exceso neomitológico. *Golfus...* certificó el largo coma que haría dormir el género, con escasísimos y desapercibidos despertares hasta su gloriosa recuperación televisiva en forma de saga familiar, *Yo, Claudio* (1978). La verdad es que Plauto nunca tuvo tanto público como en *Golfus de Roma* que contiene algo de casi todas sus obras, sin que la gracia visual de las situaciones deteriore nada. Muy al contrario, aporta gran cantidad de barbaridades que Plauto no pudo imaginar a causa de las limitaciones escénicas. Plauto sitúa sus obras en ciudades helénicas, preferentemente la propia Atenas -como en *Asinaria*, *Bacchides*, *Epidicus*, *Mercator*, *Mostellaria*, *Persa*, *Rudens*- , otras, en Epidauro, como *Curculio*, o en Tebas, como *Amphitruo*. No obstante, la situación es imaginativa y minimalista: las fachadas que permiten entradas y salidas. La peripecia es narrada. Situar una comedia en la Roma antigua presupone, para una civilización occidental un recurso similar, pero abierto al cambio de escenarios y a la cinegenia de la peripecia: el desfile de Miles Gloriosus, Hero sentado en un baño de vapor con una yegua. También algunas situaciones meramente teatrales -el monólogo de presentación, los apartes- mejoran con los primerísimos planos, porque al tono de voz, se añade la capacidad de expresión gestual. Se acentúan también las posibilidades de la contigüidad escénica: por ejemplo las ventanas enfrentadas de Hero y Filia, que dan lugar al *gag* de las palomas. Los personajes son plautinos, aderezados sus caracteres con elementos anacrónicos que los acercan al público contemporáneo. Senex no necesita referencia concreta. Podría ser de cualquiera de las comedias de Plauto. Padre, retirado de los asuntos amorosos, reprimido y con ganas de echar una cana al aire, y fracasado antes siquiera de intentarlo. Podría ser el *Demaenetus* de *Asinaria* o el *Lisidamos* de *Casina* o el propio *Simo* de *Pseudolus*. Al igual que ellos está sometido a su mujer, *Domina* en la película, tan absorbente como cualquiera de las mencionadas

---

<sup>16</sup> Habían sonado los nombres de Chaplin, Orson Welles y Mike Nichols (:IMDB).

matronas, y que enlaza directamente con la *Artemona* de *Asinaria*, aunque un poco menos maternal y con un punto de insatis-facción sexual reprimida. Hero podría ser el *Calidorus* de *Pesudolus*, el *Agorastoclés* de *Poenulus* o cualquiera de los *adulescentes* que protagonizan las comedias latinas. Es, como ellos, apasionado y, a veces, idealista, pero constituye un personaje mucho más inocente que los jóvenes de Plauto. No tiene experiencia y sus padres desean que siga así. Virginidad viril que, si no podía preocupar al público romano, menos aún al moderno occidental. Esta característica aparece como inherente a la torpeza física y mental en que se basa la comicidad del personaje. Tiene dinero para comprar a su amada, cosa inesperada en la comedia latina donde parte de la trama consiste en conseguir dinero, como en *Curculio* y *Pseudolus*. *Marcus Licus* proviene de cualquier *leno* de Plauto y saca su nombre de *Poenulus* que presenta también algunas concomitancias temáticas con *Golfus de Roma*. Así, el alcahuete posee una joven de origen libre, *Adelfasia* que sugiere la *Filia* de la película. Entronca también directamente con *Poenulus* el personaje de *Erronius* que, como el *Hanno* de Plauto identifica a su hija al final. *Pseudolus* es evidentemente el mismo personaje que da título a una obra de Plauto, tramposo, jugador y ocurrente; inmediatamente se hace simpático al público y lo sumerge en la acción. *Histerium* recuerda a un pedagogo, aunque en *Golfus...* ya sale otro. Fiel y sermoneador, coincide con el *Palinurus* de *Curculio* y sirve de contrapunto a *Pseudolus* para conseguir algunos chistes efectivos. Como en Plauto, el propio *Curculio* se enfrenta a *Palinurus* con igual función. Teniendo presente esta exactitud, sólo queda insistir sobre el tema de "hijos raptados y vendidos como esclavos" que aparece en *Curculio*, *Poenulus*, *Bacchides...* entre otros. Los embajadores de *Miles Gloriosus* que van saliendo, marcan el *in crescendo* de la acción cuyo momento culminante será la llegada del militar, como en Plauto, precedido de un mensajero, como en *Pseudolus* o *Curculio*. El capadocio que, sin aparecer en la película, compra a *Gymnasia* debe estar relacionado con el *Cappadox* de *Curculio*. En cuanto al intercambio de personalidades entre *Pseudolus* y *Licus*, es uno de los temas preferidos de Plauto, que aparece, por ejemplo, en *Captiui*, *Menaechmi*, *Amphitruo...* El film aporta, además, una buena serie de gags propios de los libretistas: la esclava reproductora, inspirada en la eventual demanda de esclavas que ampliaran con su fecundidad la familia servil de sus amos; o el pedagogo, con aires de británico pedante que explica a Hero que la tierra es plana y otros datos geográficos que considera demostrados y muy superiores en exactitud a los aportados por la ciencia griega. Un

chiste anacrónico, por cierto, ya que los pedagogos romanos eran griegos en su mayoría, y prestigiosas sus enseñanzas. Los constantes problemas que tiene Pseudolus para disimular que no sabe escribir, recuerdan las bromas del propio Plauto sobre escritura y tablillas en su *Pseudolus*. *Golfus de Roma* ensaya algunas variantes sobre el asunto del *senex* y el *adulescens* que buscan la misma mujer, desarrollado por Plauto en *Casina*, *Asinaria* y *Mostellaria* especialmente.

**4.3.** El film trata el tema con mentalidad distinta a la de Plauto, sometiéndose de todos modos a los prejuicios morales de la época como hubo de hacer Plauto al adaptar la comedia ateniense a la mentalidad romana. En la película, Filia no es una prostituta, por más que pertenezca a Licus. Además no ha sido comprada como amante, sino como esposa por Miles Gloriosus, y se ofrece a Senex porque lo confunde con su comprador. Por su parte, Senex ignora que es la novia de su hijo. En las comedias de Plauto no hay equívocos, sino viejos lujuriosos y reprimidos que buscan la primera noche con las amantes de sus hijos. Los lugares comunes de la comedia latina, en fin, desfilan constantemente en la película -peripecias de la pareja enamorada, engaños continuos del esclavo, filtros y pociones...- con la novedad de adjudicar pareja femenina a todos los personajes masculinos, excepto Erronius, por viejo e Histerium, por su perfil ambiguo. Este emparejamiento es tradicional solo en la comedia americana: no hay felicidad sin matrimonio. El nombre de Gymnasia, pareja de Pseudolus pertenece a *Cistellaria*, sin más nexos comunes que el onomástico. Y *last but not least*, la nota nostálgica. El personaje de Erronius, túnica y petaso -sombbrero campesino-, fue la última interpretación de Buster Keaton, que aguantó, seriamente enfermo, todas las jugadas del guión y legó un personaje crédulo y supersticioso, profundamente devoto de los dioses, desquiciado por la pérdida de sus hijos, pero decidido a encontrarlos como sea. Ya viejo, vuelve a casa cansado, escéptico y con una acentuada miopía que acaba de dibujar su grotesca pero entrañable personalidad<sup>17</sup>. La referencia obligada del personaje de Hanno en *Poenulus* se limita a la situación argumental. La figura de rostro impassible resistente a la fatiga, tenaz hasta lo imposible es el legado romano del actor.

---

<sup>17</sup> Un "romano miope" salía ya en *El rapto de las sabinas* (1962) de Richard Potter.

**4. 4.** Y también los *munera* entran en la parodia: la entrada del ejército en Roma, inspirada, tal vez, en unos versos de *Epidicus* y en los triunfos de *Quo Vadis?* (1951) y *Ben-Hur* (1959), es una fina sátira del espíritu militarista en la cual se evidencia el sentido del humor y el carácter antibelicista del director R. Lester. La orgía que aparece en la película, enlaza con *Asinaria*, y también con *Quo Vadis?*, y transforma en ridículo lo que allí fue lujo. Toda la fastuosidad que acostumbra a presentar la épica en la inevitable escena de fiesta o banquete queda sustituida por un auténtico caos organizado por los soldados de Miles Gloriosus y las protegidas de Licus. Simultáneamente a la orgía, entre los miembros de la casa aumentan constantemente las confusiones y los diálogos de doble sentido como en la conversación entre Domina y Miles Gloriosus, censurada en su primer estreno en España. La situación culmina cuando Hysterium aparece en su lecho mortuorio rodeado de plañideras y haciéndose pasar por Filia. La idea podría salir de *Casina* donde el esclavo *Calinus* toma el velo nupcial de la doncella *Casina* para engañar al lujurioso *Senex Lisidamus*. La persecución final entronca con la más pura comedia primitiva americana y deja paso al desenlace, lleno de reducciones al absurdo: el adiestramiento de los gladiadores en el anfiteatro, parodia directa de *Espartaco* (1960) y un sacrificio humano en el templo de Vesta. El desenlace también es genuinamente plautino. Se descubre todo gracias a unos anillos como en *Curculio* y se acusa al alcahuete de vender personas libres como en *Poenulus*. Finalmente, como en casi toda la comedia latina, los personajes se dirigen al público pidiendo benevolencia.

**4. 5.** Los nombres propios son una galería de caracteres al estilo de Teofrasto: *Pseudolus* (liante), *Senex* (viejo), *Domina* (señora) cuya evolución en las lenguas modernas le hace sugerir la imagen de “tirana”; Hero (héroe), Filia (amor, hija), Hysterium (histérico), Lycus (lobo), Erronius (errante), Miles Gloriosus (soldado fanfarrón), Gymnasia (ejercicio gimnástico o dialéctico, etimológicamente: desnuda). Parece un esfuerzo para que la broma resulte asequible al público medio y da la medida del humor inteligente que sostiene la película. Un uso tan completo del chiste onomástico es prácticamente único en la historia del cine de influencia clásica y escaso en la del cine en general. *Golfus de Roma* dejó una serie de TV testamentaria *Up Pompei* (GB, 1969, BBC), inadaptable e intraducible por sus enredados juegos de palabras -como en Plauto-, que fue inspirada por el éxito de la interpretación

de Pseudolus, que hizo el actor Frankie Howerd en la versión teatral londinense.

## 5. Historia y mito en la comedia<sup>18</sup>

La comedia popular se ha venido nutriendo durante más de un siglo de argumentos y estructuras inspirados en la cultura romana, fundamentalmente a partir del propio éxito del género épico. Desde la propia época muda, los tópicos griegos y romanos debían de gozar del reconocimiento suficiente como para que pareciera adecuada la introducción de secuencias griegas o romanas en farsas más o menos divertidas. En *Home Talent* (1921), por ejemplo, de Mack Sennet y con Ben Turpin entre sus protagonistas, un grupo de comediantes recala en pueblo y ofrecen para pagar su alojamiento un espectáculo, sobre un mercado romano donde un gladiador y un aristócrata se disputarán la compra de unas atractivas esclavas. La cosa deriva hacia una historia de robos, secuestros y rescates. *Maridos y mujeres* (1921) de Alan Holubar giraba en torno a la lucha de las mujeres por sus derechos a través del tiempo<sup>19</sup>, mediante una serie de saltos atrás que permitía ejemplificar algunos tópicos: una esclava cristiana influye en Constantino, una batalla de Amazonas... En última instancia el mensaje es conservador y la heroína, un ama de casa que se harta de su marido, pero finalmente vuelve con él. Lisístrata estaba lejos. *El templo de Venus* (1923) de Henry Otto abre la vía de los viajes divinos a la tierra y relata un paseo de Cupido por tierras de USA en los años (mil novecientos) veinte. Puede así comprobar las idas y venidas de hombres y mujeres unos tras otras, casi siempre en busca de la pareja equivocada, según se aprende atendiendo la historia de Eco, de Juno, de Neptuno y otras divinidades griegas. Los modelos clásicos acaban por imponer sentido común entre los mortales y cada cual se fija en quien realmente le ama. Cupido vuelve feliz a su Olimpo. Buster Keaton había alcanzado plena fama con sus cortos cuando acometió la producción de un largometraje, formado por tres episodios en montaje alternado según el modelo de *Intolerancia* (1917) de Griffith. Aún privada de sonido más de una década después, *Vamping Venus* (1928: TCM), de Eddie Cline, propone una reunión periódica de amigos y la peripecia imaginada de uno de sus miembros, cuando pierde el conocimiento por el puñetazo

---

<sup>18</sup> Parte de estas películas se citan también en los capítulos dedicados a la épica y al neomitologismo.

<sup>19</sup> En 1921 era reciente la adquisición del derecho de voto femenino-

de un fortachón celoso. Sueña el protagonista que es un rey y que vive rodeado de presencias míticas como Venus -la causante de la reyerta en realidad-, Circe -con la figura de su esposa- y Hércules (Joe Bonomo), el fortachón que le ha noqueado. Como era de esperar en un norteamericano irlandés, comienza a aportar su propia civilización y llena el mundo idílico de inventos “modernos”: timbres, teléfonos o armas, y como era igualmente de esperar, su pueblo se rebela contra el estropicio. Tras una serie de banalidades, recupera la consciencia cuando sueña estar enfrentándose de nuevo a Hércules. La presencia del héroe mitológico con aspecto humano por primera vez en las pantallas constituye lo más destacable de la obra. Mientras en la Europa nazi triunfaba *Anfitrión*, Lowell Sherman estrenó en USA *Vida nocturna de los dioses* (:NYT), según la novela de Thorne Smith. Un científico excéntrico inventa un rayo capaz de animar las estatuas y convertir en piedra a los seres humanos. Una Medusa electrónica, vamos. Para comprobarlo, no se le ocurre otra cosa que plantarse en un museo y, como un nuevo Prometeo, conferir vida a Apolo, a Baco, a Diana, a Mercurio, a Venus y... a Perseo, que se adaptan a la vida alegre de Manhattan con mayor facilidad de lo previsto y crean el barullo consiguiente. Fue la última película de Sherman y probablemente una comedia simpática. De 1940 data otro musical, basado en la *Comedia de los errores* de Shakespeare: *Los muchachos de Siracusa*, versión cinematográfica de una comedia de George Abbott, Richard Rodgers y Lorenz Hart. La película la dirigió Edward Sutherland y la protagonizó Alan Jones, un cantante frecuente en los musicales modestos de la época. Se trata de una versión ligera sobre los conflictos de identidad entre gemelos, que evita detalles de alcoba, para acercarla al público familiar, y carga en exceso sobre los anacronismos fáciles: griegos que fuman, gladiadores, bigas-taxi, pubs irlandeses en Siracusa. El caso es que la película<sup>20</sup> resulta cansina y poco estimulante, no ya si se compara con *Golfus de Roma* sino simplemente con *Cuidado con Cleopatra*. La excusa de los sueños fundamentó también la astracanada *O.K. Nerón* (1951), de Mario Soldati, con Walter Chiari y Silvana Pampanini. No uno, sino dos marineros americanos, golpeados a la vez y con el mismo efecto, viajan a tiempos de Nerón y se dedican a fascinar con sus aportaciones a la civilización. Entre las tonterías con que pueden echar a perder una cultura interesante, destaca una divertida *jam session* con música de los años cincuenta interpretada en colaboración con músicos romanos. También en medio de

---

<sup>20</sup> Ha pasado alguna vez por TVE.

ensoñaciones hacia el pasado, pero en un ambiente de comedia de teléfonos blancos, *La manzana de la discordia* (1953), muestra una Hedi Lamarr vacilante entre varios trajes de disfraz: Juana de Arco, Genoveva de Brabante o Helena de Troya. La tercera opción permitía a la actriz lucir su ya no tan esplendorosa belleza, y vivir una guerra de Troya no tan lejos de la de Korda. La leyenda de *El rapto de las sabinas*, que fue película un par de veces -1945 y 1962- antes y después de *Siete novias para siete hermanos* (1954) de Donen, es una de esas historias romanas, que, al paso del tiempo, ofenden la sensibilidad social, como varios de los argumentos de comedia: el rapto de mujeres por la fuerza como medio de obtener pareja o simplemente la dominación del carácter femenino como en la *Fierecilla domada* de Shakespeare. El cómico italiano Totó (1898-1967) acometió a lo largo de su carrera una larga serie de parodias de tema general. *El rapto de las sabinas* (1945) fue una trama de “teatro dentro del cine” que relata las aventuras de un grupo de comediantes que debe representar el asunto del título a modo de drama histórico. Al servicio del actor y su especial sentido de la broma, cumple su cometido. Como tampoco llegó muy lejos el *peplum* del mismo título (1961) que protagonizó el actor británico Roger Moore, en el papel de Rómulo, antes de convertirse en un especialista en cine de acción. La película contaba, en algunos *gags*, a modo de leyenda amable y sin apearse por completo del género, cómo los romanos habían comenzado por abusar de la inocencia de sus vecinos, pero finalmente la buena voluntad se había impuesto por ambas partes en cuanto empezaron a nacer niños. Bueno, digamos que demuestra la fuerza que tiene la civilización grecolatina como para admitirse cualquier cosa que lleve su impronta. Tal vez con un giro claro hacia el humor negro, como digamos en *Mi hijo Nerón*, cualquier barbaridad puede hacer gracia, pero no es el caso de una obra entre Pinto y Valdemoro, que dirigió Richard Pottier, un director austríaco especialista en coproducciones de (cualquier) género<sup>21</sup>. Sordi -él se lo podía permitir- tuvo ocasión de escarnecer la república en *Dos noches con Cleopatra* (1953) de Mario Mattoli, una Cleopatra con esclava gemela y ambas con la forma de Sofía Loren. Cleopatra -ya lo hacía en la versión de De Mille (1934) y en primitivos mudos- tiene la costumbre de envenenar a alguien de vez en cuando, y siempre a los soldados de su guardia que han pasado la

---

<sup>21</sup> Conocido en la España de los años cincuenta por haber dirigido *Violetas imperiales* (1952) y *El cantor de México* (1956) con el famoso entonces cantante hispano-francés Luis mariano.

noche con ella. Cierta vez, mientras está de incógnito con Marco Antonio, se hace suplantar por su esclava y el guardia de turno se ve bendecido por un par de noches con Cleopatra y sin efectos letales, sin que nadie averigüe jamás cómo pasó. Y tampoco se sabe muy bien cómo pudo estar la pobre reina de Egipto a punto de morir en *Totó y Cleopatra*, (1963, de Fernando Cechio) por la crueldad de un Marco Antonio, que le envía un infeliz emisario a comunicarle una irremediable ruptura, para evitar el acoso a que le somete su mujer, Octavia. Cleopatra no lo puede resistir y decide hacerse morder por un áspid. Pero no. Tras la picadura es el áspid el que cae inerte. A la reina le queda mucha historia. Pero al áspid le queda algún disgusto, porque en *Cuidado con*<sup>22</sup> *Cleopatra* (Gerald Thomas, 1964), Marco Antonio le arranca a uno la cabeza de un mordisco pensando que se comen, mientras conspira con Cleopatra para librarse de César. Una parodia esta *Cleo*, de rosca gruesa, rodada en los mismos decorados que la versión de la Fox en 1963, la cual aporta en su argumento buena parte de la leña necesaria para la quema de tópicos.

## 6. Algunas obras singulares

*Las tres edades* (1923) se apoyaba en el genio de Buster Keaton y, en cualquier caso, permitía la opción de ser reeditada en tres cortos si el público no respondía bien. Cada episodio repetía la misma historia en clave cavernícola, romana o contemporánea (años 1920) y siempre le tenían a él como protagonista en su eterno joven tímido pero constante, a la chica de sus sueños (Margareth Leahy) y a su temible rival, rico, fuerte y prepotente (Wallace Beery). En las secuencias romanas, Keaton tiene ocasión de hacer amistad con el león que debiera comérselo, gracias a su habilidad en hacerle la manicura -parodia del tema de Androcles y la espina- y de ganar una carrera de cuádrigas tirada por perros. *Las tres edades* mantiene una cierta gracia *naïf*, pese a no ser de lo más afamado de su obra, y guarda los tópicos populares de la cultura romana, transmitidos por el cine hasta el momento.

---

<sup>22</sup> *Carry on...* es una larga serie compuesta por cerca de una treintena de filmes que mezclan la parodia, la farsa, el disparate, y que tuvo gran éxito en Inglaterra entre 1958 y 1978. "... *Cleo*" está considerado como uno de los mejores episodios.



**6. 1.** Merece también atención *La vida privada de Helena de Troya*<sup>23</sup> (1927) de Alexander Korda, sobre una novela de John Erskine, que ofrecía una Helena de carácter *vamp* -la “mujer fatal”- según las modas vigentes, en medio de un elegante guión basado en la ironía inteligente y el anacronismo intencionado. Maria Korda recrea una Helena coqueta y encantadora que guiña el ojo cada vez que apunta a un nuevo *flirt*. Y se la comprende, porque su Menelao no piensa más que en ir a pescar y además ronca. Pero no tiene suerte, porque también Paris ronca y lo descubre cuando ya van en el barco camino de Troya. Y, claro, para ese viaje... Se entiende que Helena insista en que hagan entrar el caballo que hay frente a las murallas. E incluso que pida que lo sitúen ante el ayuntamiento de la ciudad, un edificio, al fin y al cabo, horrible. O que se arregle los pliegues de la túnica cuando espera a su marido, lista para caer bajo su espada. O que él la perdone y deje a Paris (Ricardo Cortez) cargar con todas las culpas. Menelao (Lewis Stone) es un hombre realista, que ronca, le gusta ir de pesca y odia las guerras, pero las emprende, si lo exige el pueblo. Aunque, cuando observa que a Helena se le escapa uno de sus graciosos guiños al paso de un apuesto príncipe de Ítaca, le dice a su servidor: “Me parece que Helena va a viajar a Ítaca, pero esta vez nos iremos a pescar”. Ulises (Tom o’Brien), por lo contrario es aquí un guerrero vocacional que cuando anima a las tropas les grita cosas como: “¡Dadle fuerte, hasta que duela!”. Resume el espíritu de la obra aquel momento en que, mientras se discute en el ágora si Paris va a ir a Esparta, un cartel refleja los murmullos: “Si allí hay una reina y va Paris, Dios salve al rey”. Por las referencias que quedan debió de ser una obra maestra de la parodia, en cuyo acompañamiento musical el día del estreno la orquesta atacaba melodías muy conocidas en la época, como *Horses, horses, horses* -al entrar el caballo- o *Home sweet home*, que ilustraba el regreso.

**6. 2.** *Escándalos romanos* (1933) de Frank Tuttle relata un nuevo enredo muy levemente plautino, lleno de malentendidos, conspiraciones y travestismos. Eddie (diminutivo de Oedipus, el actor Eddie Cantor) es un joven romántico que descubre el fraude que se va a cometer con unos terrenos públicos en la americana población de Nueva Roma. Expulsado de la ciudad, tiene un pequeño accidente que le remite -en sueños- a la antigua Roma. La suerte en

---

<sup>23</sup> De esta película, solo quedan poco más de veinte minutos, no proyectables, en el British Film Institute. Extraigo los datos de su ficha en NYTM.

el imperio romano no le va mejor que en los modernos USA y nada más despertar es vendido como esclavo, aunque lo compra un notable de buena disposición, Josefo. Eddie se busca más líos al intentar defender a una princesa extranjera (¿una Ligia?), a cuyos encantos aspira violentamente el emperador Valerio, tan corrupto como el alcalde del pueblo de Eddie, quien, por cierto, se gana la plaza de probador de manjares, un trabajo arriesgado dada la insistencia de la emperatriz Agripa<sup>24</sup> en envenenar a su marido. Josefo y la princesa pretenden huir juntos y piden la ayuda del original esclavo, que es urgido también por Agripa para asesinar a Valerio, mientras éste destierra a Josefo. Eddie se traviste de esclava etíope para entrar en el gineceo a avisar a Silvia. Valerio, como el alcalde de Nueva Roma, también se dedica a la especulación municipal, y también esta vez lo descubre Eddie. Luego, Agripa le muestra los venenos que debe utilizar para envenenar al tirano, que acaba por descubrir la intriga e intenta acabar con cada uno de sus enemigos, o sea con todo el mundo. Se inicia la fuga desesperada con ayuda de una favorita de Valerio. Eddie pasa a Josefo las pruebas de la corrupción y la pareja de amantes huye con buenas perspectivas. Eddie se da un nuevo golpe durante la carrera y despierta con un documento que prueba las intrigas de su alcalde en el bolsillo. Volverá atrás y arreglará los entuertos. La trama realmente peca de excesiva y los diálogos no están a la altura, aunque tuvo un cierto éxito en su época. Queda para la posteridad un espectacular número musical con la firma de Busby Berkeley de insinuado erotismo sadoma-soquista y fascinante espectacularidad.

**6. 3. *Mi hijo Nerón* (1956)** mezclaba en su trama tres generaciones tan diversas como Gloria Swanson (Agripina) –la diva del melodrama mudo-, Alberto Sordi (Nerón) uno de los mejores intérpretes -con Gassman y Tognazzi- de la historia del cine italiano, y Brigitte Bardot (Popea), la que sería una de las musas de la *nouvelle vague* francesa. El Nerón de Steno<sup>25</sup> es un vividor peligroso, músico sobre todo y bastante incendiario, que oscila entre la burbujeante Popea y el irónico Séneca, que interpreta nada menos que Vittorio de Sica. Lo suyo es el retiro hedonista en Bayas, las orgías, mientras que Agripina insiste en convertirle en estadista y militar. Como defensa frente a la madre dominatriz, elige intentar su

---

<sup>24</sup> Así consta en el reparto, por más que lo lógico sería “Agripina”.

<sup>25</sup> Stefano Vanzini, un prolífico director italiano de comedia bufa, a veces con cierto toque social.

asesinato, pero ella sobrevive a cada intento y no le deja vivir tranquilo con su amante y su ministro. Agripina está fuera de Roma cuando la ciudad es atacada e incendiada –una licencia válida en una comedia- por tropas bárbaras. Ante el dilema –o músico o soldado- Nerón opta por cantar ante el incendio de Roma, vestido de militar, mientras la ciudad cae bajo el invasor.

### **7. *La vida de Brian***

Y un último punto y aparte para *La vida de Brian* (1979), una sátira bien alejada de la comedia y más próxima a la parodia épica. La obra maestra de los Monty Python toma las vidas de Cristo por objeto, pero a diferencia de ellas, carga sobre el mensaje político de modo que el centro de gravedad de la historia se desplaza notablemente hacia Roma y, sobre todo, los romanos. Brian (Graham Chapman) ha nacido en Judea sin estrella alguna que lo señale. Crece en la pobreza y la honradez, y entra en una organización de resistencia antirromana. Pronto le señalan por error como profeta y no consigue que las multitudes le dejen en paz. Su primera actuación terrorista será escribir una pintada antirromana en un muro. Descubierta por unos soldados, le afean su pobre latín y le condenan a escribir 100 veces el cartel de forma correcta: "*Romani ite domum*", en vez de la lamentable "*Romanes eunt domus*", que había escrito. Por la mañana, aun está acabando de llenar el muro, cuando una nueva patrulla le persigue por subversión. Huido a duras penas, se mezcla involuntariamente entre un sinfín de profetas que predicán aquí y allá y acaba él mismo por ser confundido con uno de ellos, sin poder evitar que cuanto más rechaza ser un líder, más fieles le siguen. Lo capturan, por fin, y acaba condenado a la cruz, aunque Pilatos no está muy convencido de su culpabilidad de modo que finalmente lo indulta, indulto condenado al fracaso porque todos los crucificados declaran ser Brian de Nazaret, una parodia que subvierte el momento en que todos los esclavos de la obra de Stanley Kubrick (1960) quieren ser Espartaco, dispuestos a dar la vida por él. La película termina con Brian cantando la desde entonces inolvidable "*Always look at the bright side of life*", coreado por todos los crucificados. El lugar –decía- de la *Vida de Brian* está más cerca de la épica que de la comedia. Consta de una serie de episodios de tono biográfico; habla de un líder; representa al pueblo de los desheredados, los que mueren en la cruz inocentes y ni siquiera son hijos de dios alguno. Hay invasores e invadidos, opresores y oprimidos; agresión y resistencia. Poco tiene que ver con Roma. Pero

contiene dos o tres episodios con situaciones magistralmente divertidas: los romanos torturando al pobre Brian con una clase de latín tradicional; un Pilatos con frenillo capaz de provocar a su guardia hasta el límite de la resistencia; unos nacionalistas que ven cómo se les vuelven en contra todos los argumentos para rechazar la civilización romana. *La Vida de Brian*, como *Anfitrión*, *Golfus de Roma* o *La vida privada de Helena de Troya* comparten algo que las pone por encima de su género. Son simplemente grandes películas, capaces de reírse de la condición humana.

## Capítulo 10:

### Apuntes sobre novela

Donde se comentan algunas versiones de las pocas obras que la tradición cataloga como novela en la literatura griega y latina.

#### 1. *Dafnis y Cloe* y otras fuentes

La novela es una evolución en prosa del relato en episodios propio de la épica. Su nacimiento relativamente tardío en la antigua Grecia se remonta a *Dafnis y Cloe*, de Longo, una obra de contenido bucólico -amores en espacios naturales-, del siglo II de nuestra era. Si es cierta la leyenda de que Longo inspiró su historia en un cuadro de ambiente pastoril, su paso al cine -como muchas veces lo hizo a la pintura- era algo irremediable. La idea y su tratamiento son irresistibles. Escenarios exteriores naturales, rústicos, de atractivo salvaje; y, como protagonistas, una pareja entre 12 y 15 años que se conocen y sienten atracción mutua. Siguen pues durante largo tiempo su instintos progresivos hacia la pérdida de la inocencia, mientras se dejan llevar por el más natural de los erotismos. No ha habido otra novela de la antigüedad griega que llegue a las pantallas -tampoco hay mucho donde buscar-, pero sí dos romanas: el *Satiricón* (I P.C.) atribuida a Petronio y *El asno de oro* (II P.C.) de Apuleyo. *Satiricón* constituye un texto incompleto con un argumento rocambolés que acompaña a tres jóvenes vividores en sus andanzas sin final conocido por una Roma vulgar, de pícaros y nuevos ricos. Sus posibilidades de adaptación cinematográficas son complejas. El enfoque de Fellini es una recreación. En *El asno de oro*, de Lucio Apuleyo, su protagonista, Lucio, curioseas en el mundo de la magia y se convierte en asno por accidente. Bajo su muda figura se ve sometido a toda clase de situaciones vejatorias, que le muestran de manera descarnada la vida miserable que llevan los esclavos y las clases humildes. No obstante, enfoca la cuestión desde el lado cómico -lo que hoy llamaríamos humor negro- y apunta momentos de atrevido erotismo, que no son ajenos a su popularidad en algunas épocas.

**1. 1.** Las escasas versiones cinematográficas de *Dafnis y Cloe* suelen adaptar el argumento en líneas muy generales -el despertar al sexo de una pareja de adolescentes en un ambiente bucólico- y buscar su forma de expresión en la calidad formal de las imágenes. Suelen ser obras atractivas y superficiales. La versión de 1931 de Orestis Laskos

correspondía al apunte de un reputado escultor y poeta, muy joven en aquella época, que se pasó al cine en un país sin apenas tradición fílmica. Situó su historia en el valle del Tempé y logró un lirismo de buen gusto expresivo, acorde con la belleza inocente de los protagonistas y los espacios naturales. Dentro de los límites de una industria casi inexistente, *Dafnis y Cloe* llevó una importante carrera internacional (Mitropoulos, 1968: 35-36) y ganó un buen prestigio para el autor y el cine de su país. Nikos Kondouros (*ibid.*: 78-79) realizó en 1962 *Mikres Afrodites* y ya había tocado el tema de los amores infantiles en su película anterior *El río* (1960), cuando se atrevió con la novela de Longo. Tal vez inspirado en las modas europeas -era la época de las “nuevas olas”-, decidió explorar la complejidad de las relaciones entre los sexos, no conforme con la teoría literaria de la pureza original, para lo cual añadió al relato una pareja adulta y un mensaje alternativo: “El hombre sigue sus deseos, es idealista y quiere ser amado, mientras que la mujer, en el momento en que consigue una posición ventajosa, se somete a quien la conquista sexual-mente” (*ibid.*: 79). La obra se convierte entonces en un juego erótico de contenida elegancia, pero pierde la naturalidad y sufre de cierto ritmo tedioso. *Daphnis y Cloe 66*, de Nika Zaharopoulos supuso una narración de ambiente contemporáneo, que se presentó aquél año en el festival de Tesalónica. Cuando Dafnis y Cloe se aman tiernamente, él es el hijo de un humilde pescador. El instinto de supervivencia le lleva a aceptar la protección de un viejo homosexual que se lo lleva a París. Años después, los amantes se encuentran, pero su relación no puede soportar las presiones de una sociedad urbana y avanzada, ergo corrupta. *La iniciación en el amor* (o *Dafnis y Cloe*, 1976), por fin, de Javier Aguirre constituye una de las incursiones comerciales de su autor<sup>1</sup>, inscribible en la llamada moda del “destape”. El prestigio de la fuente no fue sino una excusa para mostrar unas imágenes eróticas que la represión volvió osadas en su tiempo y hoy servirían como ilustración de sosos cuentos infantiles. No hay apenas relato, ni logros estéticos dignos de mención.

**1. 2.** Pero unas novelas victorianas, publicada la primera primera en 1908, *El lago azul*, de Henry De Vere Stacpoole, que fue prolongada dos veces por su autor -*El jardín de Dios* (1923) y *Las puertas de la mañana* (1925)-, se constituyeron en un puente entre la idea de Longo -el descubrimiento del amor desde la ignorancia inocente- y el cine. El mismo autor, que dedicó buena parte de su vida

---

<sup>1</sup> Javier Aguirre (n.1935) ha alternado en su obra las producciones comerciales de escasa ambición con una trayectoria constante y meritoria en el cine experimental.

profesional al trabajo de guionista, escribió los libretos de dos versiones de *El lago azul*: uno en 1923, que dirigieron W. Bowden y Dick Cruickshanks y otro en 1949, realizada por Frank Launder con una jovencísima Jean Simmons, quien sería con los años la Varinia de *Espartaco* (1960). En *El lago azul*, Henry de Vere desarrolla la idea de dejar solos en una isla desierta a dos críos y un adulto. De él aprenderán el lenguaje y elementos de supervivencia, pero se les permitirá crecer de forma salvaje. La vida idílica adopta variante marina, aunque el descubrimiento mutuo y de la naturaleza sigue basando el relato, a su vez, según el modelo de Longo. Tres décadas después de la aquella versión cinematográfica, Randall Kleiser adaptó el libro pensando en la fotografía en color y en ciertos levísimos avances de tolerancia, sin perder de vista que la película debía ser para público familiar. La obra disfrutó de una importante distribución y el público se interesó por el tema. Dos años después, Stuart Gillard escribió para la pantalla y dirigió, sin pena ni gloria, *Paradise* (1982), que repetía el argumento con el desierto africano como entorno natural. Definitivamente penoso fue el resultado de una revisión rutinaria de la novela, en 1991, bajo el título de *Regreso al lago azul*, de William Graham, cuya imagen aparecía cansina y deslucida; y hasta los levísimos toques de erotismo de la primera se veían limitados por el reavance de la censura americana.

## 2. El *Satiricón* de Petronio

Hay que entender el *Satiricón* en su contexto. Petronio murió el año 67. Si se le supone al menos en la cuarentena, conocería los gobiernos de Calígula, Claudio y Nerón, cuya responsabilidad en el declive social y económico de Roma debió de hacer perder la paciencia a muchos políticos e intelectuales. Cuando Petronio era adulto, Horacio, Virgilio, Ovidio y los elegíacos eran ya clásicos. Y la literatura de sus contemporáneos se manifestaba francamente decadente. Ya sabemos que la antigüedad en la literatura y el arte es a veces suficiente para justificar la adoración, pero historiadores como Pompeyo Trogo, Valerio Máximo o Veleyo Patérculo; poetas como Domicio Marso, satíricos como Persio o églogas como las de Calpurnio Sículo aburrían ya entonces a las ovejas. Al bueno de Lucano hay que considerarlo aparte. Su valentía personal al tratar en forma crítica temas intocables, le hace merecedor de un buen homenaje. Pero es farragoso y exagerado en la forma, como se intuiría en las parodias petronianas, aunque no lo hubiéramos podido leer. Quedaba Séneca, un pensador atractivo y tal vez un contrapunto de Petronio. Ah!, y Apicio -por más

que su datación es muy controvertida-, cientos de recetas de cocina que permiten conocer a fondo la cocina romana. Tampoco los griegos estaban en buen momento creativo, aunque las obras del historiador Dionisio de Halicarnaso o del geógrafo Estrabón, de más de medio siglo anterior, estarían a la moda. No se interprete mal esta observación nihilista: Séneca, Persio incluso, y Lucano estaban, como se diría hoy, en la cresta de la ola. Pero los vitalistas como Petronio se hundían en la nostalgia de los Ovidio o de los Horacio, que una vez hubo en Roma. *Satiricón* era, pues, contracultural y escandalosa. Y su negro prestigio aumentó bajo la hipocresía impuesta por el cristianismo, que hizo por destruirla y ocultó su existencia hasta entrado el siglo XV, cuando reflota lo poco que queda de ella. Petronius Arbiter, muerto en 66 P.C., perteneció al entorno de Nerón según citas de Tácito, Plinio el Viejo y Plutarco. Entre todos insinúan vagamente la personalidad de un aristócrata que fue competente gobernador de Bitinia y probablemente cónsul. La corte imperial le reconoció con el sobrenombre de *arbiter elegantiarum*, que se refería a su buen gusto en cuestiones de ocio, un concepto que para los romanos suponía el conjunto de actividades no productivas, y especialmente las intelectuales. Perdió influencia y cayó en desgracia, cuenta Tácito, por influencia de Tigelino, comandante de la guardia pretoriana -la policía personal del emperador-; fue acusado de participar en la conspiración de los Pisones y recluido en arresto domiciliario, en Cumas, sin darle oportunidad de presentar alegaciones. Allí se rodeó de amigos y prefirió adelantarse a la orden imperial haciéndose cortar las venas en una muerte lenta, más una ceremonia familiar que una ostentación heroica. A modo de testamento, dice la tradición, escribió un relato sobre las vergüenzas del emperador, que firmó y envió al interesado. La versión de *Quo-Vadis?* -la de Mervin le Roy y sobre todo la serie televisiva de 1985- implementan los breves datos y recrean unos rasgos legendarios que le definen como un observador sutil e irónico concomitante con modelos dramáticos nada lejanos de Oscar Wilde o Georges Bernard Shaw, según el diseño de Sienkiewicz, que le convierte además en tío del héroe de su narración, Marco Vinicio. En la leyenda que las novelas históricas y el cine sustentan, Petronio es un intelectual especializado en sobrevivir frente al poder tiránico hasta que, sucesivamente, hedonismo, cinismo y escepticismo son insuficientes para anestesiar el sentimiento de responsabilidad social. Pasa entonces a adoptar una conducta estoica que finaliza en el suicidio como actitud ética según el modelo teórico de Séneca, es decir, como demostración de libre albedrío en última



instancia<sup>2</sup>. Escribe en latín culto y en un latín vulgar, plagado de modismos barriobajeros y portuarios influidos por la lengua griega, según situaciones y personajes. En prosa en general, aborda fragmentos poéticos a veces con inesperada seriedad. Su transmisión incompleta no impide una lectura entretenida, por más que sus contenidos se conocen en realidad como cuentos fragmentados, y -para qué negarlo- más expandidos boca a boca o por el cine y la televisión, que por sus auténticos, numerosos por otra parte, lectores. Se conoce sobre todo el episodio sobre la cena de Trimalción<sup>3</sup> -parodia sangrante de los nuevos ricos-, que incluye relatos sobre licántropos y brujería, la visita a la tumba del nuevo rico y el cuento de la matrona de Éfeso. Menos divulgados, hay algunos fragmentos poéticos suyos que legó, dentro y fuera del *Satyricon* y la sátira de la retórica, de su principio en la forma que nos ha quedado, así como el poema sobre la guerra civil con episodios sobre el enfrentamiento entre Pompeyo y César, una parodia de la *Farsalia* de Lucano. Los fragmentos, que podrían ser de los libros 14, 15, 16, relatan las andanzas de dos pícaros -Encolpio<sup>4</sup> y Ascilto<sup>5</sup>- acompañados de un golfillo Gitón<sup>6</sup>, a quienes se incorpora a medio relato un viejo vividor, el poeta Eumolpo<sup>7</sup>. Se narra desde el punto de vista de Encolpio. Unos ven en la obra una sátira de la corte de Claudio y dataría del inicio del principado de Nerón. Otros se inclinan por pensar que Petronio le dedicó la obra a Nerón, antes de morir. Lo complejo es que se trata de una obra originalmente larguísima, que no parece poder escribirse en el poco tiempo que duró la caída en desgracia y la muerte de Petronio. En cualquier caso su pensamiento es escéptico y epicúreo, tal vez la más mediterránea de las combinaciones éticas frente a la vida; y se sirve de la amoralidad para demostrar su profundo conocimiento de las diferentes clases sociales de la época, como demuestra su dominio del más puro latín clásico, pero también de las formas populares de hablar. Como en las comedia de Aristófanes, se burla de los jóvenes instruidos en la nueva retórica, los nuevos filósofos o la nueva filosofía, los nuevos ricos, las cortes que les rodean. Y hasta del pueblo en su miseria material y moral. Una obra, pues, que se prestaría a la mejor serie de TV para divulgar una

<sup>2</sup> Sin referencia explícita, el suicidio del noble romano en *Fellini-Satyricon* podría homenjear a Petronio. Cf. *inf.*

<sup>3</sup> A veces separado del contexto que la transmite (Cf. Matías López López, 2007, *El festín de Trispudientillo* BCN.PPU ).

<sup>4</sup> “Encoñado” (López, 2007:nota 1)

<sup>5</sup> “Incansable” (López 2007: nota 336).

<sup>6</sup> “Vecino”, “pegado a”, “Fidel” (López 2007: nota 6).

<sup>7</sup> “Buen cantor”, probablemente “que no para de hablar”.

Roma antigua veraz y fascinante, si no fuera porque su estado fragmentario sólo permite cortes surrealistas e inconexos.

## 2. 1. El *Satyricon* de Polidoro

Gian Luigi Polidoro (1927-2000) se formó en el neorrealismo, comenzó su carrera como documentalista, y no parece contar entre los nombres ilustres del cine italiano, pese a haber tenido alguna presencia en festivales y haber firmado más de ochenta títulos (:IMDB), entre los que se destacarían *El Diablo* (1963) con Alberto Sordi o *La esposa americana* (1966) con Ugo Tonazzi, mezclados con prestigiosos documentales y obras alimenticias abundantes. Valga la introducción para sugerir que su *Satyricon* (1968) merece cierto respeto, a pesar de la escasa memoria que ha quedado de su existencia y del desprecio crítico que suscitó. Se dice que las relaciones con Fellini se tensaron a partir de su osadía de competir en el tratamiento fílmico de Petronio; y de adelantarse en la producción y en el estreno. No obstante, no perjudicó al maestro, sino que le confirió ventajas, porque Fellini ganó en la comparación, antes incluso de que una u otra se vieran. Polidoro, por lo contrario, pagó las iras de la censura –la película fue prohibida judicialmente– y, cuando Fellini estrenó, ya se habían puesto los intelectuales en pie de guerra y se había dado la protesta popular frente al abuso de los jueces contra la libertad de expresión. Tal vez Polidoro se pasó de listo, tal vez fue un chivo expiatorio, pero, en cualquier caso, salió cornudo y apaleado. Así las cosas, no dejan de resultar sorprendentes algunas coincidencias en una trama, que está obligada a llenar muchas lagunas<sup>8</sup>. Por una parte, en aquella época, Polidoro ya tenía fama de autor provocativo. Por otra, la participación de gente de serio prestigio como Ugo Tognazzi, Tina Aumont, Mario Carotenuto, Franco Fabrizi, hacen dudar de la simple intención de escándalo. Vista hoy, tiene el encanto del entretenimiento audaz, tal vez más próxima al espíritu de Petronio, que a la estética selectiva de Fellini; el *Satyricon* de Polidoro es mediocre, pero no despreciable. Puede que Petronio hubiera querido una obra con el sello de calidad de Fellini, su belleza estética y su capacidad de fascinación, pero con voluntad de divertir a todo el mundo, no solo a su público

---

<sup>8</sup> A. Dannat comenta que el prestigioso guionista Rodolfo Sonega, le había escrito un guión idéntico a los dos directores (“Obituary: Gian Luigi Polidoro” en *Independent*, The London, Nov 21, 2000). Sonega solo consta en los créditos de Polidoro, con quien había colaborado frecuentemente.

incondicional. Polidoro asume sus limitaciones de producción y no pretende conferir a sus imágenes valor histórico, sino distancia irónica apoyada por la banda sonora y la complicidad de sus amigos interpretando a los personajes. Polidoro tiende a la farsa costumbrista y se complace en utilizar el texto de su ilustre antecesor para tratar de corrupción, engaños, y apetitos incontrolables, en el sexo y en la gastronomía. Si Fellini habla de sus fantasmas, Polidoro habla de la Italia de los años sesenta, vista a través de Petronio.

## 2. 2. *Fellini-Satyricon*

Fellini (1968) pudo añadir su nombre al título para distinguirlo y alejarlo de la obra de Polidoro. O por miedo a las comparaciones con Petronio. Lo cierto es que no hay manera de clasificarlo genéricamente. Sin principio ni final, puede ser un sueño etílico dormido frente a unos frescos que se esfuman al contacto del aire<sup>9</sup>. Pueden ser los cortes que cualquier productor impondría al copión de un *peplum* por miedo al rechazo del público. O una fantasía *preteritista*. O una antología de cuentos. U onirismo atormentado al estilo de El Bosco. Probablemente Fellini estaba construyendo una sátira menipea o una colección de cuentos milesios. Como Petronio.

2. 2. 1. *Fellini-Satyricon* comienza con el rostro de Encolpio recortado sobre una pared llena de signos indescifrables como preludeo de la confusión que se nos va a ofrecer. Pronuncia un largo monólogo y el procedimiento no se volverá a repetir hasta la última secuencia. A estas palabras les falta el principio, las últimas quedarán cortadas sin sentido. Estamos ante un obra fragmentada, una serie de anécdotas cuya única relación son los personajes de los protagonistas, Encolpio, Ascilto, Gitón o Eumolpo. La consecución del objetivo convierte *Fellini-Satyricon* en una obra acabadísima, estudiada al detalle. Y el nombre avisa: no va a ser fiel a los episodios de la novela. Fellini se siente fascinado por la obra de Petronio y *Fellini-Satyricon* aparece como un ensayo de contaminación sobre la novela. Y sus propias obsesiones o sencillamente sus propios caprichos. Valga el apelativo sinfónico de “variaciones sobre un tema de Petronio”. No hay, pues, “saqueo de la

---

<sup>9</sup> En su obra siguiente, *Roma*, dedica un fascinante episodio de tono documental al descubrimiento de un fresco que desaparece en contacto con la atmósfera al abrirse un túnel del metro.

obra literaria”<sup>10</sup> sino una composición original, profunda y llena de citas, clásicas unas; referidas a la propia obra del conocido director, otras. La búsqueda de Ascilto por Encolpio y la rivalidad por el muchachito Gitón constituyen el primer episodio que narra Fellini. En la novela, la tal búsqueda ocupa los capítulos VI al VIII. La rivalidad por Gitón se mantiene allí flotando en toda la historia. Gitón tiene espíritu de prostituta generosa y Encolpio es un celoso empedernido. No será por tanto sólo de Ascilto de quien Encolpio recelará sino también de Eumolpo o de cualquiera que vea cerca del efebo. En la película, la pasión de Encolpio por Gitón ocupa sólo este primer episodio, y luego se enfrían sus relaciones al paso del tiempo. Sin embargo, los peligros en común estrechan progresivamente la relación Encolpio-Ascilto. Fellini escoge para estas primeras correrías tres escenarios básicos: las termas, el teatro y el suburbio, todos ellos de un color gris pétreo, en un ambiente oscuro y sulfuroso, sumergidos en una atmósfera densa e irrespirable. Ninguno de ellos tiene desde luego pretensiones realistas. Se aleja de las producciones históricas en cuanto el cartón piedra no es el objetivo en sí, sino, sobre todo en esta primera parte, la consecución de esa angustia que produce el conjunto obtenido. El escenario surrealista, sin embargo, aparece como una explicación para el fondo subconsciente de todas las realizaciones sobre el mundo clásico; esa idea que flota en todos de que cualquier intento de revivir el pasado es inútil. Por muy realista que se pretenda una película, no conseguirá hacer más que arqueología y a ello se dedica Fellini. Nada aparece nuevo. Los escenarios presentados son exactamente iguales a como se conservarían en la actualidad si hubieran existido alguna vez; en este aspecto *Fellini Satyricon* es el conjunto de sugerencias que la novela de Petronio crea en la mente de su autor, combinada la novela con sus obsesiones personales.

**2. 2. 2.** La secuencia de la representación teatral carece de relación con la fuente latina, por cuanto Gitón no aparece hasta el Capítulo X y está simplemente en la posada esperando a su amante, Encolpio. Se ofrece un fragmento ilusorio de pantomima: un milagro, durante cuya representación se cercena la mano de un condenado frente al público, entre cantos, chistes, gestos obscenos. El apocalíptico paseo de Encolpio y Gitón continúa el desfile de monstruos que se nos habían mostrado en la representación teatral,

---

<sup>10</sup> Un concepto de BALDELLI, P. (1970: *passim*) *El cine y la obra literaria*. Galerna, Buenos Aires,

serie de seres extraños y deformes que no serán superados siquiera por los participantes en el banquete de Trimalción o los que asisten al templo de Ceres. Este paseo por los prostíbulos enraíza directamente con la escueta descripción de Petronio: “Ya le estaba diciendo que aquella no era mi casa, cuando me fijé en unos individuos que iban y venían con aire distraído por entre carteles y putas desnudas. Tarde y sin remedio comprendí que me había dejado llevar a un prostíbulo. Renegué de las argucias de la vieja, y, con el rostro cubierto crucé el burdel en busca de escapatoria. Justo entonces, y en el mismo portal, me tropecé con Ascilto tan mortalmente cansado como yo. Al parecer, le había engañado la misma vieja. Le saludé riéndome y le pregunté qué hacía en un sitio tan poco recomendable.”<sup>11</sup> No obstante, los antihéroes de Fellini pasean por el agobiante ambiente sin sorprenderse ni dejarse arrastrar. Se les ve ajenos, curiosamente, a cuanto les rodea. Presentan una especie de cínica suficiencia y parecen mantenerla a lo largo de todo el *film*, excepto Encolpio en ciertas ocasiones: cuando ve su vida en peligro en la nave de Licas de Tarento; acosado por su eventual compinche en el rapto del onírico hermafrodita; enfrentado al minotauro; y también ante la pérdida de su virilidad. Fellini parece sentirse más impresionado por las visiones de sus personajes, mientras que Petronio da la sensación de reírse siempre, unas veces de ellos y otras con ellos. El fabuloso zigurat donde todo esto sucede evoca por necesidad un infierno dantesco, por el aspecto material que presenta, y también sugiere el mito hebraico de Babel<sup>12</sup>. En semejante pesadilla, los humanoides que desfilan frente a la cámara hablan continuamente; en griego y latín unas veces, otras en lenguas irreconocibles de lejanas resonancias orientales, uno de los *tics* que Fellini repite en algunos de sus *films*<sup>13</sup>. Las vejaciones de que es objeto Encolpio, cuando Ascilto le sorprende durmiendo con Gitón, y la ruptura entre los dos amigos, es una fusión de los capítulos 11 y 80, que adelanta la separación de los pícaros.

**2. 2. 3.** Fellini adelanta también el personaje de Eumolpo. La novela narra el encuentro en la pinacoteca entre los capítulos 83 y 90, es decir hacia la tercera parte de lo que nos queda de obra. El Eumolpo de Fellini tiene una personalidad acusadamente distinta al

---

<sup>11</sup> *Sat.* VII, 2-4.

<sup>12</sup> *Génesis* 1-9.

<sup>13</sup> *Ocho y medio* (1963), *Giulietta de los espíritus* (1965); *Tres pasos en el delirio* (1968), 3r episodio.

de Petronio, si bien conserva algunos puntos en común. En la película, como en la novela, se trata de un poeta fracasado con tendencia a crearse problemas. Los palos que recibe en los capítulos 90 y 97 coinciden con la movida fuga del banquete de Trimalción, al que por otra parte solo asiste en el filme, donde sin embargo no han sido invitados Ascilto y Gitón. En la película aparece revestido de un cierto idealismo: el que literariamente es un gran fornicador, aparece en la película un tanto al margen de las pasiones, aunque sabrá a donde acompañar a Encolpio para recuperar su virilidad. Obsérvese, por ejemplo, que mientras sólo en el libro es expulsado del museo por empeñarse en recitar a voces, en la película lo echan de la cena de Trimalción por atreverse a acusar al dueño de la casa de plagiar los versos de Lucrecio, motivo que le presta una cierta dignidad de la que carece en la novela, donde no hay hombres dignos, motivos dignos ni acciones dignas, sino un desordenado y divertido hedonismo. Puntualícese que “divertido” es un adjetivo que sólo en la novela se puede aplicar. La película resulta fascinante, sorprendente, incluso irritante, pero jamás divertida. Los capítulos 12 y 27 son suprimidos. Del resto de la cena, capítulos 28 al 79, se esquematizan sus partes más relevantes, se limita a uno los dos baños del relato, y a una también las dos exhibiciones del cocinero<sup>14</sup>. En fin, las variantes de este episodio aparecen como causadas por un simple problema de tiempo. La película presenta también una duplicidad de escenarios en la cena. Cuando Trimalción tiene el extravagante capricho de ser llorado por sus comensales<sup>15</sup>, Fellini no se contenta con unos cantos fúnebres, sino que traslada a todos los participantes al mausoleo que el propio Trimalción se ha hecho construir por su amigo Habinas<sup>16</sup>.

**2. 2. 4.** La fiesta, ya en el mausoleo, termina con el relato de la matrona de Éfeso, también trasladado a boca de Trimalción, aunque en la novela sea Eumolpo quien lo cuente; y en la nave de Licas de Tarento<sup>17</sup>, episodio del que ha sido eliminado aquél en la obra de Fellini. Con un epílogo en el que vemos el monótono regreso de las literas, la cena es el episodio más acabado y el que mejor se identifica con la obra de Petronio, con una salvedad: la fotografía es oscura y parece revivir el ambiente lúgubre que pudieran tener aquellas veladas al avanzar de la noche. El espectador marcha de la

---

<sup>14</sup> *Sat.*, XXVIII, LXXII, XLI y XLIX

<sup>15</sup> *Sat.*, LXXVIII

<sup>16</sup> *Sat.*, LXV.

<sup>17</sup> *Sat.*, CXI-CXII

cena de Trimalción harto y con el mismo hastío y desasosiego que los personajes de las literas. Nada más lejos, en este aspecto, del ánimo de Petronio, cuyos fragmentos no muestran nunca estos recursos de Fellini. Las criaturas de Petronio son tranquilas y despreocupadas; las de Fellini son fantasma agobiados en su error.

**2. 2. 5.** Sigue el episodio dedicado al pirata Licas de Tarento. Basado en los capítulos 99 a 115, apenas tiene puntos en común con el relato de la novela. Al contrario de lo sucedido en la cena de Trimalción, Eumolpo ha sido eliminado del relato sin previo aviso y Ascilto, invitado. El poeta se ha quedado atrás, molido a palos por los criados de Trimalción. Los pícaros aparecen hallarse en la bodega de la fantasmagórica nave de Licas, aprisionados separadamente y unidos en una pesadilla común, que sin embargo tiene un punto de relación con el primer episodio. Éste terminaba con la marcha de Ascilto y Gitón y ambos aparecen juntos también en el barco. Gitón, sin embargo, es una presencia lejana sin importancia que desaparecerá olvidado por la indiferencia de Fellini al final de la peripecia. Variada substancialmente la anécdota, no queda ni rastro del posible anterior encuentro entre Encolpio-Gitón, y Licas-Trifena. Es un pasaje oscuro. La nave no pretende semejanza con algo real o creíble, y solo parece ser una gran caja de aburrimiento insensible al mundo exterior, hasta que el cambio de gobierno convierta a Licas, de privilegiado pirata-mercader al servicio del César, en proscrito por el nuevo sistema. En todo caso, el mar podría ser una constante más en la obra de Fellini y, al respecto, habría que recordar las parejas que pasean por la playa al final de *La dolce vita* (1959) y el pez enorme y descompuesto, “símbolo de la sociedad hinchada, opulenta, ahíta” (Durán 1971: 324), que sacan un grupo de pescadores. Un monstruo marino es también izado a bordo y a continuación la nave asaltada, las gentes asesinadas y el propio Licas decapitado. Nada parece variar, sin embargo, el ambiente; y, si pensáramos por un momento que se trata de eliminar a una sociedad en corrupción, olvidaríamos esa idea al ver en el episodio siguiente: el matrimonio patricio empujado al suicidio. La fantasmagórica nave es, en todo y por todo, una pista de circo cuyo apoteosis constituyen Licas con su ridícula vestimenta de novia, *-Ubi tu Gaius, ego Gaia-* y su violenta decapitación. Los esclavos allí amalgamados, los soldados aburridos, ese joven César asesinado o el monstruo colgado de un obenque que son cada uno parte del espectáculo. Vuelve a traslucirse aquí esa amargura, que, si Petronio sentía, no quiso comunicar.

**2. 2. 6.** Con el poder establecido, es decir, la normalidad en que se hacía vida suburbana, se visitan museos, se va de cenas. Cuando tiemblan las estructuras, se hunden los cimientos, que se llevan con ellos lo mejor de los *mores maiorum*. Fellini opta entonces por un episodio realista en que se alterna la honestidad de quienes no aceptan una forma de vida corrupta, con la inconsciencia de los jóvenes pícaros. He aquí el único escenario realista del conjunto: la ceremonia de manumisión, las ropas de los esclavos y señores, y sobre todo la casa. A pesar de todo, esa casa exenta de muebles, de paredes desnudas o de frescos deteriorados, continúa presentando el aspecto arqueológico a que se hace referencia más arriba. No hay en la novela de Petronio el menor indicio que justifique esta historia. Fellini juega, pues, a dar su interpretación personal y para ello presenta a estos personajes que no caben en su relato, en la Roma decadente de los Encolpios y Asciltos –sea la de Claudio o la de Nerón, y se autoeliminan. No deja de ser significativo que los pícaros pasen indiferentes junto a sus cadáveres y a continuación conviertan la casa vacía, que debió ser honorable, en terreno de sus juegos al alimón con la esclavilla, entre nuevos murmullos ininteligibles. La llegada de las legiones al saqueo completa el círculo de acciones que Fellini propone. Tres son pues los grupos de personajes que muestra: los que mueren por el sistema (patricios), los que matan por el sistema (legiones), los que viven en el sistema (los pícaros y la galería de monstruos de Fellini). Por lo demás, no queda más remedio que plantearse si se pensó en la muerte del propio Petronio<sup>18</sup>. Puede ser, pero la imagen de un Petronio estoico suicidándose por los *mores* chirría en el *arbiter elegantiarum*, a quien se atribuye haberlo hecho en una fiesta entre amigos, erguido y desafiante, en el mediterráneo tono de: "el último, que apague la luz".

**2. 2. 7.** Fellini envía a sus protagonistas a un templo de Ceres en un terreno tan poco fértil -e inadecuado para su patrona- como puede ser un indeterminado desierto. Tampoco parece haber razón para incluir un hermafrodita en la narración, excepto que al Fellini aficionado a lo extravagante -hoy se diría lo *freaky*- le fascinan, y ya había creado uno anteriormente, si bien anciano y obeso<sup>19</sup>, frente a la criatura albina de la película. En la novela, Encolpio pierde la

---

<sup>18</sup> Creo que el propio Fellini aceptaba esa interpretación.

<sup>19</sup> *Giulietta degli spiriti* (1966)



virilidad sin explicaciones de ninguna clase<sup>20</sup>; y otro tanto sucede en la película en el episodio siguiente. Cabe suponer alguna relación entre la impotencia de Encolpio y el hermafrodita. Según la leyenda, Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita -en la misma película se glosa-, fue deseado y poseído por la ninfa Salmacis que consiguió de los dioses no separarse jamás de su amado. Así perduró la leyenda de que quien se bañara en las aguas de su fuente, perdería la virilidad<sup>21</sup>. Sigue un nuevo episodio original: Encolpio cae por un terraplén, se encuentra en un laberinto y allí le espera un Minotauro que le persigue hasta lo que resultan ser las arenas de un anfiteatro. Es indultado, porque se trata de las fiestas en honor del dios Riso. Se trata de una idea inspirada probablemente en Apuleyo, cuyo héroe, Lucio, sufre una monumental broma, que acaba precisamente en un teatro con su humillación pública<sup>22</sup>. La supervivencia, y mutilación psicológica, del personaje marca, por insistencia, la narrativa Felliniana. Fellini expone a sus antihéroes a continuos peligros y son varias las veces que son arrastrados a sus aventuras de forma violenta. Encolpio escapa de un derrumbamiento; Ascilto y Gitón aparecen raptados por piratas; los dos pícaros están a punto de morir a manos del compañero del hermafrodita -y no es que no se lo merezcan-; finalmente, Ascilto morirá asesinado, mientras Encolpio recupera su virilidad con Enotea. Los héroes de Petronio llevan una vida azarosa, pero no violenta. Ascilto abandona la historia pasando bajo la protección de un caballero romano<sup>23</sup>, y no hay constancia de la muerte de ninguno de ellos. Incluso, cuando parecen estar en peligro, como Encolpio y Gitón en los capítulos de la nave<sup>24</sup>, tampoco se pierde el tono bufo que anula la violencia formal. La novela, digamos, practica el humor negro sin agobios. En realidad, lo duro del relato literario es que todo lo abyecto se narra con normalidad, y nunca son más trágicas unas circunstancias que cuando se convierten en parte de la norma. La amenaza constante de la muerte inclina el *Fellini-Satyricon* hacia la épica. En el festival de la risa, todo lo que en Apuleyo es una imagen recurrente -la exposición descarnada ante el público de la propia indefensión- en Fellini es un espectáculo circense a lo largo de toda la proyección: enanos, las mujeres más gordas del mundo, el monstruo marino;

---

<sup>20</sup> *Sat* CXXVII-CXXVIII

<sup>21</sup> OVIDIO, *Met.* IV, 285 y ss.

<sup>22</sup> *Met.* 3.

<sup>23</sup> *Sat.* XCII

<sup>24</sup> *Sat.* XCIX-CXV.

incluso, en el jardín de las delicias, un elefante engalanado y un trapecio que baila insistentemente sobre la cámara. De los capítulos 128-140 de la novela, por fin, sólo recoge la pérdida de la virilidad de Encolpio, con el caprichoso uso del Minotauro y el fracaso ante su Ariadna<sup>25</sup>. La mención del dios Riso debería hacer situar esta aventura en Tesalia; y el Minotauro, en Creta, por más que resulta algo hiperracional planteárselo seriamente.

**2. 2. 8.** El Eumolpo cinematográfico se convierte en millonario por el cobro de una herencia, con lo que se elide la ingeniosa sátira de los cazadores de herencias, al menos tal y como la escribió Petronio<sup>26</sup>, excepto en su último episodio cuya esencia también cambia. En el jardín de las delicias, inevitable referencia al Bosco, y nueva pista de circo, se utilizan algunos de los métodos que intenta la bruja Proselene en el relato literario<sup>27</sup>. Enotea<sup>28</sup> la sacerdotisa de Príapo queda convertida en una mítica mujer condenada a llevar el fuego en su regazo, donde Encolpio recupera su virilidad, es decir, supera su complejo de castración.<sup>29</sup> En consecuencia, perdemos los ritos que Enotea celebra en la novela y también el jocoso episodio de los gansos sagrados<sup>30</sup>, a cambio de las simbologías fellinianas y sus matronas iniciadoras. El carácter de engaño que tiene la fabulosa herencia de Eumolpo<sup>31</sup> no le preocupa al realizador de la película, que se limita a mostrar cómo ni siquiera el canibalismo es límite para el ansia de dinero, y provoca discretamente los estómagos de la platea con una escena de antropofagia, moda efímera que fue en la época<sup>32</sup>. Encolpio muestra en el film dos emociones que no tienen nada que ver con el pícaro de Petronio: dolor frente a la muerte de Ascilto y desconcierto ante la de Eumolpo y el banquete de sus herederos. En el relato literario Encolpio sólo sufre por motivos sexuales: las ausencias temporales de Gitón o su virilidad desfallecida. En cuanto al desconcierto, la tristeza, con que marcha de la presencia del cadáver a medio devorar, parece un recurso

---

<sup>25</sup> GRAVES o.c. 98 m. pág. 272

<sup>26</sup> *Sat.* LXVII-CXLI

<sup>27</sup> *Sat* CXXXIV

<sup>28</sup> *Sat.* CXXXII-CXXXVIII

<sup>29</sup> Un estudio psicoanalítico puede verse en BAUDRI (1970)

<sup>30</sup> *Sat.* CXXXVI

<sup>31</sup> *Sat.* CLXI

<sup>32</sup> Que suele compararse a la comunión cristiana, como en las *Macunaima* (1969) de Joaquín Pedro de Andrade o *Porcile* (1969) de Pier Paolo Pasolini y *Los Caníbales* (1970) de Liliana Cavani, entre otros títulos.

narrativo que mejora al héroe, y lo aproxima -decía- a la épica. Un rasgo de ternura por parte de Fellini, porque no hubiera costado imaginar a Encolpio entre los comensales. Si el de Petronio no lo hubiera hecho<sup>33</sup>, sería únicamente porque conoce la falsedad de la herencia. El final de *Fellini Satyricon* es de una belleza nostálgica: la imagen se convierte lentamente en un fresco, que un largo *travelling* revela como uno más en un fragmento de pared. No hace falta que se busque relación entre los episodios, ni si existió alguna vez. Simplemente, es lo que resta.

### 3. El asno de oro

En su novela, Lucio Apuleyo pasa parte de la obra convertido en asno por efecto de un hechizo y recupera su forma en un rito místico en honor de Isis. Bajo su forma animal, presencia y protagoniza algunas historias subidas de tono, siempre con intención satírica, que reflejan una sociedad decadente y contradictoria, entre la opulencia y la miseria, la religión y el absoluto desarme moral. Pero la sola presencia de la historia de Eros y Psique le vale el tiempo pasado como asno. Al cine no hubiera llegado probablemente de no ser por el precedente de *Satiricón* en el año anterior. Sergio Spina tomó, pues, la iniciativa en un entorno animado por el escándalo pasajero de la literatura galante en el cine, a la sombra de Polidoro y de Fellini, y no tan lejos del Pasolini de las tragedias, justo a punto de entrarle al *Decamerón* y así iniciar su trilogía de la vida (con *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noche*). Spina deconstruyó el libro de Lucio Apuleyo y organizó una historia circular, que comienza con un juicio contra Lucio Apuleyo, por prácticas mágicas para la seducción de una viuda, y se interrumpe entre continuos *flashbacks*, que dan paso a cuentos jocosos, eróticos o maléficos, contados por el protagonista, unos a modo de actor, otros como testigo incapaz de modificar la historia, en forma de asno. Estrenada bajo el título de *El asno de oro: proceso por hechos extraños contra Lucio Apuleyo, ciudadano romano* (1970) se defendía con el largo título de la eventualidad de ser considerada un *peplum*, en plena decadencia. Con cierta modestia de medios, y una prudencia narrativa que la mantenía alejada también del exquisitismo de Fellini, circulaba por exteriores generalmente inhóspitos de sequedad africana -se reconocen los paisajes de Túnez y las ruinas de Dougga- y por interiores decorados con frescos de rojizo ambiente pompeyano. Todo el conjunto mantiene la atmósfera fantasma de los cuentos de brujas

---

<sup>33</sup> Respecto al carácter de Encolpio, Cf. MIRALLES, 1968: 37

llenos de pócimas, sortilegios y encantamientos. En la parte final del juicio, el envidioso cuñado de la viuda que ha desposado a Lucio, aporta sus escritos como prueba de la práctica de maleficios. Lucio se defiende ante el juez, declarando que el documento no es un diario veraz: es un cuento milesio. La obra se deja ver con simpatía y tan pronto recuerda a *Fellini-Satyricón* en el velatorio del cadáver, como al *Decamerón* de Bocaccio en el cuento del panadero engañado por su mujer o la matrona que se lleva el asno a casa, cuyo relato parece en cine tan escandaloso, que se explica mediante voz en *over*, con la imagen filtrada a modo de velo por el texto original de Apuleyo. Una obra con encanto, en definitiva, enterrada bajo la polémica entre satiricones, y la avalancha de *peplum* decadente.

## Capítulo 11

### El cine de romanos en el contexto histórico contemporáneo

Donde se repara en que, por antiguas que sean sus fuentes, el cine de romanos es fruto de unas épocas concretas, y que los autores en general y particularmente de epopeyas lo son por el hecho de acometer unos objetivos determinados, que responden al estatus cultural, político y social de la historia contemporánea. Donde se observan, luego, algunas visiones al borde del delirio en el tratamiento de comedias de argumentos y tópicos griegos y romanos. Y se destacan, por una parte, una cierta influencia surrealista y, por otra, la ironía picaresca de corte erótico, como alternativa al eros trágico que suele estar presente en el género.

#### 0. Ética, estética, dialéctica

En el principio de mi carrera, cuando aún coqueteaba con dedicarme a la historia del cine y era profesor asociado en el Departamento de Arte de la UB<sup>1</sup> entre 1974 y 1978, seguí en varias ocasiones la norma de aproximación de Miquel Porter Moix<sup>2</sup>, según quien el estudio de películas debe hacerse ordenadamente siguiendo aspectos éticos, estéticos y dialécticos. Una especie de estructuralismo ternarista, muy discutible desde el punto de vista teórico, pero bastante claro didácticamente para el genio humanista, pragmático y disperso, que fue. Desde tal punto de vista, las intenciones del autor de cualquier clase de obra, sus objetivos, conforman un aspecto ético del proceso que conduce a obtener contestación, a influir sobre el receptor, sobre el público, y que éste otorgue su respuesta: su benevolencia, su entusiasmo, la aceptación o el rechazo de ciertas situaciones, el debate siempre. Hay obras que tienden a justificarse. Otras, a reconducir actitudes. Valga como ejemplo la impresiva película *The visitor*<sup>3</sup>, a cuya salida hay que ser muy insensible para no estar a punto de comprarse un djembé. La

---

<sup>1</sup> Modalidad «certificación de servicios, sin remunerar», se intuye que de pronta reimplantación por el gobierno del PP, cuando acabe de despedir funcionarios con derecho a nómina.

<sup>2</sup> Historiador, catedrático universitario, cineclubista, crítico de cine (1930-2004).

<sup>3</sup> De T. McCarthy (2008).

autoría, pues, exige un análisis *ético*. Y sus consecuencias, un análisis *dialéctico*. El estudio del producto en sí mismo sería un proceso *estético*. Bueno, el caso es que en el cine no es fácil, no es algo rutinario al menos, establecer la autoría, algo esencial para el *feedback* entre intenciones y respuestas a que me he referido. Se me ocurre que podríamos aplicar los conceptos de «intensión» y de «extensión». Por intención, podríamos decir que la implicación de una parte en funciones diversas singulariza la autoría. Según esta idea resulta fácil aproximarse a la autoría de las obras primitivas. Méliès, por ejemplo, es éticamente transparente. Se divierte con sus inventos, le gusta divertir al público y le saca partido a su diversión. Su oficio es su beneficio. En su corto, *El tonel de las danaidas* (1900), recrea la referencia mitológica a las hijas de Dánao, castigadas en el Tártaro a llenar eternamente un tonel sin fondo. Georges Méliès reduce a ocho las jóvenes y las transforma, de aguadoras, en ayudantes de un mago —él mismo—, que las hace desaparecer una tras otra en un tonel. Ataviados los personajes con un vestuario que pueda evocar un «mundo antiguo», ese film primitivo ya muestra algunas de las servidumbres de producción que el incipiente género sufrirá ya para siempre: manipulación del mito según los efectos especiales que se quieran exhibir, reducción del número de personajes por cuestiones de producción o de formato —8 en vez de 50—, adición de personajes colaboradores o conductores —el mago—, atrezzo y decorados según medios y género (aquí modestos porque se trata de comedia). Me vienen a la cabeza las cinco estupendas musas de la factoría Disney (1997, *Hércules*), y su excelente criterio de reducción (Calíope, Talía, Terpsícore, Melpómene, Clío), escogiendo las más claras y adaptables al coro —de gospel— que representan en la cinta: cantan, bailan, narran su leyenda, relatan momentos épicos, subrayan tensiones trágicas. Lo cierto es que la obra de Méliès marca el clasicismo cinematográfico griego y romano como un instrumento más de diversión. No hay historia, no hay catarsis, solo referencia. Al fin y al cabo es parodia de un tema clásico, no una versión del mito. Y la relación entre autor y público es plana y directa. Méliès entretiene y el público se deja entretener. Esa será en la historia del cine una constante que, cuanto mejor se cumpla, menos importará el género y la fidelidad a la fuente. Las primeras huellas clásicas en el cine eran salpicaduras de la tradición popular: *Nerón envenenando esclavos* (1896) o *Cleopatra* (1899), las historias de mártires que le van bien a casi todas las variables cristianas más conservadoras, y otras semejantes. El cine es un espectáculo e interesa el mundo clásico espectacular.

Méliès representa la culminación de la caseta de feria. Algún mito sirve para mostrar trucajes: desapariciones, metamorfosis, fundidos. Es una constante que nunca cesa.

### 1. Pastrone, *La caída de Troya*

Por el principio de extensión, la duración y la complejidad colectivizan la autoría. El mensaje se vehicula a través de una historia, con sus reglas narrativas y todo eso. Y el autor tiene unos objetivos, al abordar su relato, que en primera instancia siguen siendo el espectáculo, la sorpresa, la fascinación. Cuando Giovanni Pastrone aborda una versión del ciclo troyano, *La caída de Troya* (1910), ya está asociado a todo un grupo de trabajo para las diversas funciones de producción. No hay solo actores y un telón de fondo. La obra queda para la posteridad con el nombre asociado del pintor, guionista y director de arte, Luigi Romano Borgnetto, pero es Pastrone quien se presenta como responsable del punto de vista: se lo atribuye al propio Homero, con quien se identifica al cederle su imagen. Eso sí, no se plantea que lo que se canta, lo canta él y no Homero, aunque solo sea porque entre el rapto y la caída se va más de la mitad del metraje. Ya era un *fatum* homérico antes del invento del cine: la tradición popular tiende a mezclar las fuentes y a unificar los episodios de una historia, siempre que los hechos puedan ordenarse cronológicamente. Y Pastrone, aficionado a los estudios clásicos, no necesita demasiado rigor. Hesíodo, Homero, Ovidio, Virgilio, Higino o Apolodoro aportan datos, pero no restringen su imaginación. Lo que quiere es fantasía. Así, el rapto sucede con la ayuda, mágica y directa, de Afrodita; y el viaje a Troya de los amantes se realiza en una carroza que vuela arrastrada por amercillos. El mensaje parece aún poco contaminado y su autoría resulta bastante asumible. Pastrone sería aún un autor de su película. Y, además, un autor presumiblemente inocente, al menos tanto como cualquier editor de relatos mitológicos. Pero, si desde el mismísimo Homero, la sombra del nacionalismo flotaba ya sobre la epopeya, desde Virgilio cae como una losa sobre sus espaldas, aunque, gracias a los *epyllia*, y tal vez a Ovidio, los relatos menores salvaguardarían su tono romántico, por más que cada héroe acaba por representar el apogeo de un grupo nacional. Para Pastrone, el rapto era motivo suficiente y «per vindicarsi dell'affronto subito, i greci dichiarano la guerra a Troia» (ca. 7' 38"), tras una reunión con varios participantes en un palacio de neoclásicas columnas dóricas. La fórmula es sencilla pero eterna: alternancia de escenarios operísticos, un asalto a

las murallas con mucha gente en movimiento y aparatos de guerra variados. Pronto, la estratagema: el caballo, su entrada en la ciudad. Incluso se asume la versión de que hubo que derribar parte de la muralla para introducir el artefacto. La flota griega espera oculta –y eso permite ver una serie de naves–, el caballo descarga su destacamento infiltrado, los griegos entran y se forma una descomunal confusión, que pasa a ser tradicional en la películas troyanas, donde casi nadie se entera ya, a esas alturas, de qué está pasando allí, y solo interesa la grandeza de las escenas bélicas, la extinción de los vencidos y la destrucción de los decorados. Bueno, cabe reconocer que la película guarda una cierta pureza en cuanto se exhibe la forma por la forma. Pastrone realiza un manifiesto de intenciones. Algo así como «esto no es nada comparado con lo que voy a hacer en cuanto pase al siguiente nivel de producción»<sup>4</sup>. Puede decirse que actuaba con cierta indiferencia ideológica bajo la idea romántica de que los clásicos están en nuestros orígenes, pero en los de todos, sin fronteras ni colores. Nadie del público se iba a identificar con el genérico nombre de «griegos», ni con los troyanos.

## 2. *Cabiria*.

Pero, con el relato épico, irremediablemente acaba yendo algún estilo de mensaje nacionalista. *Cabiria* (ca.1914), con su perfección estética en la forma y en sus contenidos, asumía ya un nuevo objetivo: recordar a los espectadores la grandeza del Imperio Romano, que debiera haber devenido Italia, pero no lo hizo. Alcanzar la epopeya en el cine es el primer gran resultado que proporciona la tradición clásica. Y no sucede de forma gratuita. Porque la evolución desde *La caída de Troya* a *Cabiria*, es el paso del patrimonio universal al mensaje nacional. Con *La caída de Troya* se admira un pasado común, con *Cabiria* se exalta la gloria de Italia. Desde mediados del siglo XIX Italia había intentado controlar Etiopía, aunque solo fuera para mantener equidistancias con Francia y Gran Bretaña, que en el congreso de Berlín (1878) ya habían manifestado sus intenciones de invadir Túnez y Chipre. Lo de los italianos en África podría considerarse un esperpento, si no fuera por la inmensa tragedia de los pueblos africanos y la triste fortuna de los soldados de

---

<sup>4</sup> La carrera de algunos autores se basa casi exclusivamente en experimentar con las posibilidades del medio. En las últimas décadas, por ejemplo, James Cameron que va de *Terminator* (1984) a *Avatar* (2009), pasando por *Titanic* (1997), en busca del «más espectacular todavía».



ambos bandos a disposición de gobiernos absurdos y generales desquiciados. En 1895, el general Baratieri ganó un par de efímeras batallas -Adua, Coatit-, pero en la primera década del nuevo siglo las fuerzas italianas estaban de nuevo replegadas en Eritrea, y flotaba en el aire una cierta sensación de fracaso en la fiebre colonial. Todo ello, sin contar con las tensiones territoriales con el Imperio Austrohúngaro en Trieste, Istria o Dalmacia, entre otras zonas. Bueno, el lector ya sabe el resultado: la Gran Guerra. El desastre era predecible, pero las potencias solo estaban preocupadas por el establecimiento de influencias y protectorados. En justificar las invasiones, vaya. En un acuerdo italo-francés de 1902, se asignaban el derecho de instalarse en Tripolitania y en Marruecos respectivamente. El aperitivo se organizó en la guerra de Libia, que ocupó a Italia y el Imperio Otomano entre 1911 y 1912. Los militares aprovecharon para ensayar maquinaria de guerra. El primero de noviembre de 1911 un avión italiano lanzó la primera bomba aérea sobre el ejército turco y en territorio libio. El aparato propagandístico del estado se volcó en hablar de riquezas en Libia<sup>5</sup> y resultó una premonición de los yacimientos de petróleo que siguen costando sangre universal. Total, que se asalta Trípoli y comienza una alternancia de aciertos estratégicos y desvaríos incompetentes por parte de los generales italianos. Se llegó a hablar de unos cien mil soldados por las costas de Libia. Con cierto optimismo se declara la paz y, en Lausanne, se firma la creación de un protectorado italiano en Libia. Pues bien, en estas circunstancias -*grosso modo* resumidas-, concibe Pastrone la idea de producir *Cabiria*, la primera gran epopeya cinematográfica. De alguna manera, debió de sentirse un nuevo Virgilio dispuesto a seducir a los auditorios con grandezas patrias, con la fuerza de unos orígenes imperialistas que no pueden traicionarse. Pastrone buscó el apoyo de un intelectual como Gabriele D'Annunzio, un nacionalista radical, cuyo espíritu patriótico no le había impedido renunciar a su escaño como diputado y trasladarse a París para huir de sus acreedores en Italia. D'Annunzio, que acababa de seducir a Debussy para que musicara el libreto de *El martirio de San Sebastián* con cierto éxito, pero no menos cierto enfado de las autoridades eclesiásticas, aceptó bendecir una obra cinematográfica con su sello erudito a cambio de unos cincuenta mil francos de la época. Entre travellings novedosos y endecasílabos grandilocuentes,

---

<sup>5</sup> La anécdota recuerda los rumores sobre metales preciosos y perlas en las islas Británicas, que precedieron a la invasión por parte de Julio César.

los italianos que vieran *Cabiria*, recuperarían el orgullo identificándose con el poder de Roma. En la obra, se dan claves precisas mediante la definición de caracteres de sus personajes. Escipión el Africano (junto a su amigo Lelio) es el caudillo: el Eneas, el Julio César, el Augusto. No se dan en la época figuras carismáticas de referencia directa, es el portador de la *auctoritas* nacional, de su *fides*, de su *imperium*. El patricio Fulvio Axila es su representante, su actor y ejecutor. Y curioso resulta el hecho de que Maciste, el fiel colaborador, es un esclavo -y a pesar de todo amigo- feliz con su amo. Y negro, no se olvide, en su primera aparición en pantalla. Aunque, al crearse sus propias películas -hoy dirían su *spin off*-, blanquea su tez milagrosamente y europeíza los gestos. Más importante aún para el mensaje colonialista es la figura de Masinisa que simboliza al aliado africano dispuesto a representar a Roma en unas tierras conquistadas. Podría ser la idealización -*se non e vero, e ben trovato*- de aquel Menelik II, emperador de Etiopía, a quien no lograron convencer, pese a firmar tratados fantasmagóricos, que daban la independencia absoluta a unos y la autoridad colonial a los otros (según las versiones en una y otra lengua). El protectorado habría sido la *pax romana* que vuela sobre el Mediterráneo de *Cabiria* en forma de ninfas marinas, cuando el cónsul Marcelo y su flota garantizan la paz. La amistosa relación entre el ciudadano romano Fulvio Axila y su esclavo negro Maciste, serían Italia y África: uno manda con buen tono y el otro entiende la superioridad de su jefe, aunque podría desmontarle el esqueleto de un mandoble. Pastrone produjo su gran obra, pero no contó con que el estallido de la guerra se iba a adelantar a su distribución. Para cuando *Cabiria* se estrenó, con años de retraso, solo quedaba el espectáculo, y se conoció casi mejor en USA que en Europa. Pero tuvo un espectador de excepción: Benito Mussolini comprendió el mensaje, y también el metamensaje. Comprendió que la grandeza romana había que recuperarla; y que hacer una película era un sistema de influir en la opinión pública.

### **3. *Escipión el Africano* (1937).**

Varias películas siguieron aquellos derroteros, incluso algunas epopeyas cristianas se habían adelantado con diversa fortuna. *Cabiria*, de hecho, no generó solo el cine de romanos, sino -decía más arriba- la epopeya en líneas generales. Su primer efecto fue la grandiosa *Intolerancia* (1916, de Griffith), una parábola con aspectos xenófobos que producen sonrojo. Algo más tarde, el cine alemán

desplegó también la vela nacionalista. Fritz Lang se ocupó de ello con su descomunal *Los Nibelungos* (1925), cuya obra dejaba casi en el olvido la contemporánea *Iliada* de Manfred Noa (1924), con el tono universalista que Homero sigue logrando ante sus espectadores cinematográficos. Grecia, en la época, continuaba siendo el sueño de poetas y aventureros, y no comenzaría a reflexionar cinematográficamente sobre su pasado hasta las fiestas de Delfos de 1928, cuando se graba un *Prometeo* mudo, inventado ya el cine sonoro, que no se usa siquiera pocos años después (1931) en la primera versión de *Dafnis y Cloe*, una fantasía lírica visual, que realizó Orestis Laskos. Habían de ser Benito Mussolini y el recalcitrante asunto de la vocación colonialista sobre África, los motores de la nueva epopeya italiana. Cabe recordar que Enrico Guazzoni se había adelantado a Pastrone en el estreno de su proyecto colosalista, *Quo vadis?*, que se estrenó en 1912 y alcanzó la difusión popular que la Gran Guerra había negado a *Cabiria*. Pero los ingredientes de Guazzoni, pintor y diseñador, apuntaban al espectáculo vía *eros* y *thánatos*. Ni siquiera hay que suponerle una importante presión de la Iglesia católica. Curiosamente, la respuesta vino de los intelectuales que vieron en los movimientos de masas del anfiteatro una imagen epifánica de las revoluciones por llegar. Y Eisenstein las tomó como modelo para la secuencia de las escaleras de Odesa en *El acorazado Potemkin*. Una década después subía al poder Benito Mussolini, quien, desde que viera *Cabiria*, aspiraba a pasar a la historia con la auctoritas de Escipión y el físico del Maciste blanco. Pero hete aquí que se encuentra con que la UCI (Unione Cinematografica Italiana) había ya iniciado la producción de *Nerón*, que llegaría a estrenarse en 1924. No viendo arreglo al problema, se limitó a controlar la producción que debía dirigir Georg Jacoby, con el concurso de Gabriele D'Annunzio (Jr.). Para ello, el hijo del dictador, Vittorio Mussolini -político, cineasta y genocida<sup>6</sup>- completaría la tríada. Tal vez la película no iba a valer mucho, pero contaba con la solvencia de Jacoby y la imponente imagen de Emil Jannings para Nerón. Lo que hoy llamaríamos «políticamente correcto», a la medida fascista, supuso manipular el guión para que quedara claro que el déspota no era por ello mala persona, sino que sufría desequilibrios y además tenía malas influencias. Que un dictador no le va necesariamente mal a un pueblo, vamos. Lo que sucedía era que Nerón había sido, en su tiempo, incomprendido y manipulado. En fin, la obra hubiera llegado

---

<sup>6</sup> Había también coordinado la campaña del reciente bombardeo de tribus indefensas en Abisinia.

a aburrir a las ovejas, si les hubieran ofrecido una sesión. Fracaso, pero el fracaso no escarmentó al *Duce*, sino muy al contrario le convenció de que él tenía la idea buena: deberían haber hecho un *Escipión*. Mussolini se sentía creador del *Novum Imperium Romanum*, cuya expansión tendría que incluir, por imperativo histórico, la conquista de Abisinia. Dominaban ambos márgenes del Adriático, y África cerraría la expansión de su limitado *Mare Nostrum*. La Italia que tenía prevista Mussolini se extendería desde los Alpes hasta Libia. Desde el Tirreno al Egeo. La presión de los aliados dio al traste con la megalómana aventura. Pero, para entonces, ya se había perpetrado el gran sueño de Mussolini: *Escipión el Africano* (1937, de Carmine Gallone)<sup>7</sup>, que hundió por enésima vez la industria cinematográfica italiana. Lo que en Cabiria resultaba sugestivo, casi subliminal mensaje paralelo, en Escipión se mostraba didactismo y demagogia. Los personajes -actores excelentes pero sobreactuados- asumían su papel de modelos para la juventud. Escipión debía remedar a Mussolini en los gestos y el tono. Aníbal oscilaba entre lo monstruoso y lo grotesco<sup>8</sup>, violando el estilo épico grecorromano, que suele destacar las virtudes del enemigo, para aumentar el mérito del héroe. Al final de la II Guerra Mundial, tras los reajustes territoriales, los desvaríos de Mussolini se desvanecieron con su propio fantasma. Pero los desastres cinematográficos habían permanecido. La patética epopeya de Gallone fracasó estrepitosamente y quedó para la posteridad como el *Mussolini Africanus*. Eso sí, mientras duró el régimen, se estuvo pasando en las escuelas, siempre la meta primera y el último bastión de los nacionalismos. *Aníbal* (1959, de Edgar G. Ulmer), en coproducción italo-germana, revisaba por primera vez la figura de un antagonista. Como epopeya, se resentía de la humildad de sus medios -nació en la era del *peplum*- y se hacía entender mejor en clave trágica. Su protagonista es un fantasma vacilante. No es tan burdo como el de *Escipión el Africano*, ni tan épico como el de *Cabiria*. Es

---

<sup>7</sup> Sorprende una nota en YouTube , <<http://www.youtube.com/watch?v=6jjZ9U-4nN4>> (fecha de consulta: 19/7/2012): «Bellissimo filmone del 1937 che forse ha insegnato qualcosa a Cecil deMille». Respecto a la belleza, poco hay que decir sobre filias y fobias. Como espectador, le reconozco el encanto de lo viejo, de lo raro, de lo chusco, de lo cutre. En cuanto a Cecil B. DeMille, autor previo de una larga filmografía que incluía algunos años antes las sonoras *El signo de la Cruz* y *Cleopatra*, y llevaba dos décadas creando éxitos mudos, no creo que viera en el engolado Escipión de Gallone más que algún motivo de chanza.

<sup>8</sup> Los espectadores de la época lo comparaban con Bluto, eterno rival de Popeye.

un personaje de melodrama, operístico sin ópera. En el arranque, Aníbal le muestra su poderoso ejército a un personaje femenino y la envía a Roma para que hable de él. La relación amorosa no tiene futuro posible: Aníbal está casado con su mujer y con Cartago; y ella, con Vesta y con Roma. Ella paga con la muerte y él con la derrota de un héroe que no cree en su destino. *La amada de Júpiter* planteaba una trama parecida<sup>9</sup>, pero en clave de comedia musical y con final feliz: ella puede pasar de Roma y él también. Pintan los elefantes de colores y se van a Cartago con el ejército en retirada, dejando en las murallas al sorprendido Fabio, que pensaba casarse con la chica, pero está dispuesto a cederla por salvar a la patria. Es así que Aníbal se convierte, en serio y en broma, en un personaje antimilitarista. Pero ambas versiones fracasaron. Como tampoco tuvo gran éxito, ni gustó a los políticos, el *P. C. Escipión, llamado también el Africano* de Luigi Magni (1971), espléndida reflexión, donde un Escipión cansado busca consejo en Júpiter Capitolino y este le contesta con sus problemas familiares -Marte es un pendenciero, Venus una furcia y la loba está ya vieja-; que se enfrenta a un senado que no quiere saber nada de glorias pasadas y le exige cuentas claras; a una mujer aburrida que le pide el divorcio; a un Catón que no quiere condenarle, pero sí hacerle bajar a ras de tierra donde todos tienen algo que ocultar; que se inculpa por fin ante la sospecha de que ha sido su hermano Lucio quien ha alargado las manos y, si ha sido así, él es cómplice por omisión; que se exilia con tal de que le dejen en paz. La II Guerra Mundial se veía ya lejos. A finales de los años cincuenta, con la caída de Stalin, ni el comunismo es ya una referencia, sino una competencia. Los demócrata-cristianos y los socialistas de centro se alían o alternan entre ellos por el poder. En los primeros años setenta del siglo pasado corre un chiste: el emperador pide que saquen a los cristianos a la arena y que suelten los leones. Ante el asombro general, los cristianos se comen a los leones. El emperador avisa irritado: «He dicho que saquen a los cristianos, no a los demócrata-cristianos». La referencia puede estar en presidentes como Amintore Fanfani o el malogrado Aldo Moro, pero el caso es que Italia ya no era el Imperio Romano. Y *Escipión...* no transcurría en resplandecientes reconstrucciones del pasado, sino en sus ruinas, donde lo mejorcito de la escena italiana de todos los

---

<sup>9</sup> En este mismo capítulo se habla de esta película maldita de Georges Sidney. Es difícil no relacionar la obra de Emmet Sherwood en que se basa, bien anterior, y el guión del también americano Mortimer Braus, con el de Sandro Continenza, Ottavio Poggi y el propio Ulmer, para *Aníbal*.

tiempos -Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Marcello Mastroianni y un largo etcétera- bordaba la humanidad de sus personajes.

#### 4. Cristianos y paganos

4. 1. Al contrario que en literatura, en el cine la épica cristiana no suele conllevar un mensaje específico de los autores, personalidades distintas y distantes. Hagamos un repaso a vista de pájaro. Sienkiewicz fue un autor de profundas convicciones políticas y actitud militante. Su novela *Quo vadis?*, no obstante saltó a la pantalla en manos italianas –algo se ha contado ya en capítulos anteriores– y allí se recicla varias veces sin buscar más interés que el espectáculo morboso de orgías y crueldades. Cuando alcanza su momento álgido, su mejor producción, en la obra de Mervyn LeRoy (1951), pretende emocionar con el melodrama que deviene tragedia para un colectivo. El mensaje es el espectáculo, no la fe<sup>10</sup>. Por otra parte, la Iglesia de Roma de Pío XII, como Mussolini casi tres décadas antes, no tuvo nunca muy claro si la fascinación por la corte y la fuerza militar de Roma, o el rechazo de la tiranía resultaban temas más peligrosos, que edificante el espanto ante los martirios. Sea un Julio César o un Nerón, un autócrata castigado en pantalla siempre ha resultado molesto para las mentalidades absolutistas. Sienkiewicz, en su novela, planteaba un paralelo entre los cristianos y el pueblo polaco del siglo XIX sometido y dividido bajo los tira y afloja de Austria, Alemania y Rusia: los ligios, de cuyo pueblo era rehén Ligia, y por extensión los cristianos, representaban a los polacos y los romanos, a los rusos. En 2001, Jerzy Kawalerowicz se propuso recuperar el tono de la obra literaria original y restableció con claridad el paralelo entre los mártires cristianos y el pueblo de Polonia recientemente salido del régimen comunista. El resultado no sabría decir si es el que Kawalerowicz se propuso: ser fiel a la obra literaria y compartir su mensaje. Voluntaria o involuntariamente, y en el contexto de 2001, eso implicaba la apología del papado de Juan Pablo II, más anticomunista que demócrata. La presentación, a modo de apoteosis final, de una panorámica de la Roma de 2001 como icono del cristianismo y de la libertad suponía una identificación que solo los católicos más fundamentalistas podrían aceptar.

---

<sup>10</sup> El lema de la producción decía en sus primeros afiches: «This is the big one». Y seguía: «The splendor and savagery of the world's wickedest empire! Three hours of spectacle you'll remember for a lifetime».

4. 2. *Fabiola* es otra cosa. Nicholas Wiseman era sacerdote y realizó una importante carrera como difusor del cristianismo en Gran Bretaña. Cuando escribe su novela, ya es cardenal, y su objetivo no es imponer el catolicismo al estilo de las Iglesias española o italiana, sino convencer a los anglicanos de que su presencia como representante de Roma no era un contrapoder. Y de que los católicos pueden convivir y extenderse libremente en Inglaterra. La *Fabiola* (1916) de Guazzoni no debió de distinguirse especialmente por ideas sectarias. Autor de una filmografía especializada en tópicos romanos o egipcios, adaptaciones literarias «de época», no parece implicarse tanto en lo dialéctico como en la corrección formal de su trabajo. No obstante, la novela estaba llamada a inspirar un magnífico melodrama en 1949, en manos de Alessandro Blasetti, un artesano capaz de convivir con el fascismo y ejecutar un notable panfleto (*La corona de hierro*, 1935), reciclarse, seguir trabajando y que se reconociera su influencia en los neorrealistas. Toda una personalidad, cuando menos, que cerró su carrera en 1969, dirigiendo *Simón Bolívar*. Por si su pasado pesara poco, Blasetti trabajó en *Fabiola* bajo la golosa mirada de Pío XII, que alentó la producción e influyó para que se permitiera el rodaje en zonas arqueológicas e incluso para la utilización de materiales procedentes del Museo Vaticano. Parecía útil, desde luego, para la reevangelización de Europa tras la guerra, coincidiendo con la propaganda de autojustificación por sus ambiguas relaciones con el fascismo<sup>11</sup>, y con la publicidad anticomunista y de reafirmación en bastiones como Italia, España o Portugal. El protagonismo de distinguidos actores franceses -Michèle Morgan, Michel Simon, Henri Vidal- facilitó también su expansión en Francia. En el mundo anglosajón, desde el invento del sonoro, la cosa resultaba mucho más difícil, pero en territorio católico, allende mares y fronteras, las parroquias y las escuelas se hartaron de usar *Fabiola* en las catequesis, previos algunos cortes en la sugestiva imagen pagana de la bellísima Michèle Morgan y algún detalle demasiado atrevido, estética o socialmente. No obstante cierta morosidad, la película ofrece una excelente factura técnica, actuaciones memorables y un buen guión, si dejamos a un lado los martirios de Tarsicio o de Sebastián, tan cursis que, aunque no

---

<sup>11</sup> Sin entrar en el controvertido asunto del holocausto judío, recuerdo haber visto algún documental con Pío XII asperjando armamento pesado a golpe de hisopo. Y no hay que olvidar la figura de Franco -en mil NO-DO- paseando bajo palio. Los chistes callejeros de la época decían que no parecía nada extraño, porque el dictador «era la hostia».

merecen tormento, tal vez sí, por lo menos, una colleja. Es que la leyenda de Sebastián parece más flexible para la pintura que para el cine. Un pintor incluso como Derek Jarman, cineasta ocasional, intentó hacer el estudio psicológico de una conducta masoquista más panteísta que cristiana en *Sebastiane* (1978), un trabajo naturalista hablado en un voluntarioso latín vulgar<sup>12</sup>, que se veía en su tiempo con el respeto que suele concederse a las obras experimentales, pero que iba pegando bandazos entre el mensaje trascendente, la fotografía esteticista, y unos diálogos imposibles aunque no los hubieran dicho en latín. Y, a lo que íbamos, algo se escapa en *Fabiola* de las manos vaticanas, porque el mensaje de Blasetti se inclina por glosar un cambio de época, por las circunstancias en que un modo de pensar, unas costumbres dejan paso a otras a medio camino entre la razón, la presión social y la fuerza del ejército. En Europa, habían pasado una guerra y entraban en postguerra. Los que ganan son los buenos y es deseable la concordia. El gladiador que se niega a matar, se adelanta de alguna manera al personaje de *Espartaco* (1952), que Riccardo Freda estaba a punto de rescatar para el imaginario épico.

**4. 3.** En la pantalla luminosa, *Ben-Hur*, sobre la novela que escribió Lewis Wallace pensando en unas vidas paralelas, fue siempre poco más que una carrera de cuadrigas y una batalla naval. Como espectáculo llegó al teatro, como espectáculo llegó al cine, y como espectáculo centra las dos más famosas epopeyas romanas a tal fin (1925, de Fred Niblo, y 1959, de William Wyler). Argumentalmente, -seguimos en el cine-, tiene algunos puntos débiles poco compatibles con el mensaje cristiano. En primer lugar, el paralelo no se establece entre cristianos y romanos, sino entre judíos y romanos condenados a entenderse. Judea será romana o no será. Gane quien gane una carrera, Israel poco tiene que hacer sin EE.UU.: una eficaz propaganda subliminal. Por otra parte, las películas presentan una amistad tan intensa como falta de historia, que deviene odio bruscamente. Luego, el escaso interés que, ni *Ben-Hur*, ni *Mesala*, muestran por el género femenino acaba por sugerir una probablemente absurda trama oculta<sup>13</sup>, que justifique primero la violenta reacción de *Mesala* y después el espíritu de venganza de *Ben*

---

<sup>12</sup> Al parecer como respuesta al académico inglés de su contemporánea *Yo, Claudio*.

<sup>13</sup> Una supuesta relación homosexual, sobre la que bromeaban, al parecer, Wyler (director), Boyd (*Mesala*) y Heston (*Ben-Hur*).



Hur, cuando ya su posición social y política ha superado el estatus de su verdugo y tiene capacidad de mover hilos para reivindicar la injusticia y para encontrar a su familia. Total, que Jesucristo solo sirve para invertir la peripecia de Ben-Hur, curar la lepra a la madre y a la hermana, y de paso esforzarse en el último milagro por mantener el espectáculo de luz y sonido con un tonante cataclismo en el Calvario. Un *deus ex machina* que modifica la dirección de la trama hacia el bien, tal que Aristóteles dice que gusta a los espectadores. Porque -alguien tiene que decirlo-, en ambos<sup>14</sup> *Ben-Hur*, si el público supiera la aburridísima, y larga, secuencia cristiana que le espera tras desaparecer Mesala de escena, raro es que quedara alguien en el patio de butacas. Porque los designios divinos que convierten a un judío en romano y al romano en cristiano para que la evangelización alcance al mundo todo -el que le interesa al autor- es un motor literario de Lewis Wallace que se funde en pantalla. Los productores americanos -judíos- sí sabían qué estaban haciendo: Epopeyas sin patria, religiones sin fe. La carrera es tan buena que se identifica en el recuerdo con una película entera. Un año después de la versión maestra, se estrenó *Éxodo*, sobre la creación del estado de Israel, cuyos protagonistas, previamente mártires del nazismo, eran autorizados por la comunidad internacional a iniciar la invasión de Palestina.

**4. 4.** Poco puedo decir respecto a las implicaciones dialécticas del cuarto trayecto de la épica cristiana, *Los últimos días de Pompeya*. Con habilidad para el relato de aventura y las historias macabras al gusto romántico, el político E. Bulwer Lytton acertó con su novela a dejar un legado que probablemente le sorprendería si levantara la cabeza. Con la religión como excusa para acotar un espacio sombrío, estableció sus coordenadas entre las religiones místicas y el transparente -para los cristianos- cristianismo. Si bien, el atractivo de su obra escrita se basa sobre todo en la profusión de descripciones arqueológicas, no obstante, en su paso al cine, los guionistas prefirieron apoyarse en una lineal simplificación de la intriga; y también destacar la trama gladiatoria con algunas escenas de juegos y carreras. *Los últimos días de Pompeya* (de Carmine Gallone, 1926) alcanzó cierta celebridad, en Italia sobre todo. Intentó mantener el tono de *Cabiria*, pero sencillamente supuso el fin de la épica muda italiana en compañía del ya citado *Quo vadis?* de Jacoby. La versión de Marcel L'Herbier y Paolo Moffa (1949) se acercaba

---

<sup>14</sup> En la miniserie de TV (Steve Shill, 2010), no queda ni ese aliciente.

más al tono de su modelo precedente, *Fabiola*, y la de 1959, de Mario Bonnard, se atenía ya a las reglas del *peplum* cincuentero. En cualquier caso, se trata de la obra que más versiones cinematográficas ha sufrido, pero también la que menos éxito relativo obtuvo. Una paradoja que se colma con el hecho de que la más ambiciosa de las producciones, la versión americana de 1935, de Schoedsack (autor de King Kong) ni siquiera toma de la novela apenas más que el nombre. Tampoco obtuvo respuesta del público. Aún no habían conseguido lograr una erupción del Vesubio lo suficientemente espectacular, y la bondad de los cristianos resulta menos divertida que las intrigas del muy malvado Arbaces, sacerdote de Isis. Creo que una versión que alcanzara verismo telúrico con un Arbaces bien resuelto sería un éxito de taquilla, pero la versión recién estrenada, solo se ha preocupado por la primera condición<sup>15</sup>.

**4. 5.** Al paso del tiempo, la entrada de las series cristianas en la TV -*Quo vadis?* (1985, de Franco Rossi), *Los últimos días de Pompeya* (1984, de Peter R. Hunt), *Anno Domini* (1985, de Stuart Cooper), con referencias aquí a *Los hechos de los Apóstoles*, atribuido a Lucas de Antioquía, constatan la tendencia: en las novelas cristiano-románticas hay buenos melodramas, que se pueden narrar apoyándose en el interés de las tramas y de los personajes, de las costumbres de las épocas pasadas. Existe una cierta estética del mundo clásico, y el cristianismo ha sido uno de sus más hábiles usufructuarios según los intereses de cada momento. Muy pocas veces -si las hay- un equipo autoral -director, guionista, productores- han emprendido una epopeya cristiana con la intención de que su mensaje sea que hay que adoptar el cristianismo o atenerse a su fe. Una intención que ni siquiera puede aplicarse a las vidas de Jesucristo enfocadas como epopeya: *Rey de reyes* (Nicholas Ray, 1961), *La historia más grande jamás contada* (Georges Stevens, 1965). La evangelización ha quedado siempre para las pequeñas tragedias populares, que siguen la vía crucis<sup>16</sup>, que inició el *Christus* de Antamoro en 1916. Mel Gibson abordó el tema en clave épica en

---

<sup>15</sup> No he visto *Pompeii* (Paul W. S. Anderson, 2014), estrenada ya en algunos lugares. La información que me llega por INTERNET y en prensa extranjera, parece alejarla de Bullver Lytton, como en la versión de Schoedsack. De la misma cosecha que los últimos *Hércules* (2014), las críticas no parecen entusiasmadas, aunque alaban los efectos especiales y precisamente la composición del malvado (K. Sutherland), aunque no es Arbaces.

<sup>16</sup> El profesor Otón trata el asunto en la monografía anexa.

*La pasión de Jesucristo* (2004), pero lo que consumó es una exhibición sadomasoquista que roza la casquería, para complacencia de sectores extremistas. Curiosa pornografía cristiana por exceso de devoción.

## 5. Asuntos griegos

**5. 1.** El ultranacionalismo anticomunista del senador McCarthy acabó en los años cincuenta con la carrera de una buena serie de profesionales. Unos se negaron a colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas –a delatar sospechosos de ideología comunista–, y pasaron a una lista negra que los excluía de la contratación laboral. Otros colaboraron y entraron en decadencia ética, y casi siempre también creativa. De unos y otros, parte acabó trabajando en Europa. El director y guionista Robert Rossen no superó la persecución del comité. Cedió, delató, se hundió profesionalmente, aunque dos de sus mejores obras (*El buscavidas*, 1961, y *Lilith*, 1964) son posteriores a su decadencia moral. Su participación en *Alejandro Magno* (1956), en competencia con la *Helena de Troya* (1956) de Robert Wise, le permitió tratar sobre las neurosis que rodean o sustentan el poder. En la película de Rossen –él mismo escribió el guión–, incide en las relaciones entre Alejandro y su padre, una competición que lleva a la obsesión por superarlo y viene marcada por un acusado complejo de Edipo<sup>17</sup>. Resalta en la obra la nostalgia hacia las figuras de ídolos caídos –el propio Filipo y también Darío de Persia–, de cuya grandeza se alimenta el Gran Alejandro. Y, además, la pérdida de amigos y la soledad que conlleva el poder. Alejandro había sido un avance de la década española del cine americano, que generó cintas de notable interés, la última de ellas precisamente *La caída del Imperio Romano* (Anthony Mann, 1964), que se identificó con la caída del cine de romanos. *Alejandro Magno* estuvo sujeta a importantes limitaciones presupuestarias y sufrió amplios cortes, en contra de la voluntad de su director, que lastraron seriamente los resultados. Rossen había optado por una visión intimista y algún escepticismo sobre los motivos que impulsan a los héroes. Y fue un fracaso comercial. Ni los intelectuales estaban dispuestos a perdonarle su falta de autoridad ética, ni los espectadores, que –como la casa productora– esperaban un *blockbuster*, lo entendieron. ¿Y de nacionalismo, qué? La

---

<sup>17</sup> En todas las versiones se resalta la belleza de Olimpia, y se escogen actrices de extrema sensualidad: Danielle Darrieux (1957), Angelina Jolie (2004).

coproducción fue hispano-estadounidense. Ambos países podían estar fascinados por el mundo clásico, pero sobre todo eran anticomunistas y cristianos obsesivos. El mundo estaba dividido en dos partes: el este, -Stalin, Mao- y el oeste. El bien y el mal. Y así se representaba en el cine y en los tebeos<sup>18</sup> (aquí aún no se llamaban comic). De modo que era bienvenido cualquier héroe dispuesto a extender fronteras sobre Asia. La España de Franco, por su parte, siempre fue dada a las historias ejemplares y Plutarco es uno de los autores que gozaba de la bendición del estado nacionalcatólico. No creo que hubiera nada más, excepto la operación de propaganda que suponía para el régimen colaborar con Hollywood. Mientras se planificaba, realizaba y exhibía *Alejandro* -los años cincuenta- los griegos estaban muy ocupados en restablecerse de un siglo de convulsiones. Por si fuera poco su esfuerzo por librarse de aquella Turquía, que fue Roma Oriental en otras épocas, habían sufrido invasiones italianas, germanas y búlgaras durante la guerra. Después, la presión de Inglaterra y de Rusia. Por fin, las salidas y entradas de su parasitaria monarquía y las repúblicas abortadas. Por aceptar una vez más a su recalcitrante rey -así lo quería Churchill y no pudo o no quiso evitarlo Stalin-, se beneficiaron del Plan Marshall. Y por ceder sus bases a EUA, entraron en la OTAN. La población, tras las víctimas de la guerra, de la inanición, del exilio, estaba literalmente exhausta. En fin, que el *Alejandro* de Rossen, con la imagen bajo peluca rubia y la shakespeariana voz de Richard Burton, no se divulgó en Grecia hasta 2007, en su versión DVD. No creo tampoco que *Helena de Troya* o *Ulises* tuvieran un gran recorrido. Aquella se esmeraba en ser un melodrama histórico en la línea de una Cleopatra. Ulises le abría la puerta al *peplum*, a punto de nacer con Hércules como héroe de cabecera.

**5. 2.** Mientras *Alejandro* se estrenaba por el mundo, o apenas un par de años antes, se estrenaba también en Grecia el período hegemónico de la Unión Nacional Radical del no menos macedonio Konstantinos Karamanlis, que se encontró con una Grecia en la OTAN, desde 1952, y un Chipre independiente por obra y gracia de su socio británico, pese a que la población era griega en su 80%. Con Chipre gobernada por el arzobispo Makarios a disposición de Gran

---

<sup>18</sup> En la España de mediados los cincuenta, el héroe español Diego Valor (con un portugués de lugarteniente) se enfrentaba a un poco sutil emperador del mal llamado Mekong, de color verde y con rasgos mongolo-diabólicos, en un mundo dividido en dos partes en constante lucha.

Bretaña y sus bases entregadas a EE.UU., Karamanlis intenta convertir a Grecia en una nación moderna y, en 1961, pasan a formar parte también del Mercado Común Europeo. Entre 1961 y 1963 se dirime la lucha de poder entre Karamanlis y el binomio Venizelos/Papandreu, que obtienen el apoyo de Pablo de Grecia. Karamanlis habría de regresar once años después para restablecer la democracia y la república, tras el último bandazo del país -hasta su quiebra práctica en 2011- bajo la dictadura que se llamó de los «coroneles» (1967-1973). Pues bien, en aquellos gobiernos de Karamanlis, Venizelos y Papandreu, la Grecia contemporánea comienza a recuperar su cultura. Y también el cine, modestamente, pero con impulso suficiente como para seguir su dinámica hasta los años que albergarán las primeras tragedias cinematográficas de G. Tzavellas, de M. Cacoyannis o de Ted Zarpas. A la tragedia griega había de seguirla la comedia (*Dyscolos*, 1967, de Dimis Dadiras o *Si todas las mujeres del mundo...* 1967, de Nestor Matzas, una *Lisístrata*). Para entonces Grecia ya había conseguido su epopeya: *Los 300 espartanos* de Rudolph Maté, que en España se distribuyó como *El león de Esparta*. Rudolph Maté, un buen realizador de género, entre los emigrados a EE.UU., regresa en 1962 a Europa, donde había llevado entre los años veinte y los treinta una prestigiosa carrera de director de fotografía, y participa en la producción y hasta en el guión de su proyecto sobre la batalla de las Termópilas. Se rodó en Peracora, en el Peloponeso, sobre el golfo de Corinto. En su primera parte trata las negociaciones y las diferencias de criterio entre las ciudades estado de la liga griega y el acuerdo a que se llegó entre atenienses y espartanos. Se añade una escueta historia de amor imprescindible para recalcar el sacrificio de los personajes. La segunda mitad describe la batalla. El héroe estaba a cargo de un correcto actor, el americano Richard Egan<sup>19</sup>, de desdibujada personalidad, como su sucesor en *300* (2007, de Zack Snyder), Gerald Butler. Maté le había ofrecido al gobierno griego la oportunidad de recordar a los ciudadanos su identidad nacional, justo cuando se estaba recuperando o, como en la Italia de *Cabiria*, se creaba algo nuevo. *El león de Esparta* obtuvo el beneplácito y se le cedieron tropas de infantería para las escenas de combate, según el

---

<sup>19</sup> Richard Egan había sido, en 1960, el rey Asuero en *Esther y el rey* de Raoul Walsh. Si –como algunos aventuran con cierta alegría– Asuero corresponde al nombre bíblico de Jerjes I, Richard Egan sería la imagen cinematográfica de Leónidas y la de su enemigo proverbial (*David Farrar* en 1962 y *Rodrigo Santoro* en 2007 y 2013).

modelo español en las producciones de Samuel Bronston<sup>20</sup>. Y la idea queda clara. En un breve prefacio, una voz anuncia que con el relato se vuelve la vista atrás hacia las acciones heroicas que salvaron Grecia y permitieron su pervivencia. Por lo demás, la descripción – muy didáctica<sup>21</sup>– de la batalla de las Termópilas, sus antecedentes y circunstancias se basaba en la tradición, sin grandes aportaciones estéticas, ni esfuerzos historicistas. Era un relato unilateral de héroes que se sacrifican por su patria, y algo había de *Murieron con las botas puestas* (1941, de Raoul Walsh) en la obra de Maté. La propuesta de colaborar en la película debió de venirle al gobierno como caída del cielo, si es que no fue iniciativa suya, porque *El león de Esparta* debió de ser una de las bazas de Venizelos para reivindicar su Grecia clásica, un ingenuo canto nacionalista, pisoteados como estaban por tirios y troyanos. O por turcos, chipriotas, británicos y americanos. Grecia sola no estaba preparada técnica ni económicamente para abordar la epopeya cinematográfica, pero una, aunque modesta, le fue de perlas. Por mediocre que se vea el resultado a ojos modernos, *El león de Esparta* cayó bien entre los aficionados al cine de barrio. Incluso se pueden encontrar por internet anécdotas de espectadores que se declaran impactados por su primera visión de la película, no solo en el cine –apenas los mayores de cincuenta y pico pueden haberla visto así–, sino en sus pases ocasionales de TV, donde no ocupa nunca prime time, como las superproducciones americanas, sino la modorra de la hora sexta o las madrugadas en vela.

**5. 3.** Un par de ejemplares de tan belicosa especie debieron de ser Frank Miller y Zack Snyder. El primero creó, en 1998, uno de los *comics* más reconocidos de la historia del género –“novela gráfica”, prefiere el autor– y, ciertamente, es una auténtica obra de arte en su concepción estética, desde la presentación en páginas anchas y viñetas grandes de compleja composición y color, hasta la capacidad impresiva de su relato. Durante un par de años, ganó todos los premios habidos y por haber. Y bien ganados. Otra cosa es que la

---

<sup>20</sup> O el mussoliniano de *Escipión*, que contó con tropas italianas para representar el ejército romano; y abisinias para los cartagineses.

<sup>21</sup> Los diálogos sufren una cierta carga de información, como sucede muchas veces en el cine histórico, sea para situar al público o para compensar las escenas que no se ruedan por falta de medios. Es un equivalente a la peripecia explicada por el coro en la tragedia griega.

violencia radical de sus tesis, la simplificación de la trama y la agresividad del conjunto puedan exigir un lector maduro. Si, usando del manido lugar común de Woody Allen, escuchar música de Wagner produce ganas de invadir Polonia, leer el comic de Miller induce a los preadolescentes a salir a la calle a ofrecer su vida por alguna patria –y un dios ampare a los demás, cuando alguien quiere sacrificarse por su patria–, mientras se puedan llevar a muchos otros por delante. Claro que los trabajos de Miller, todos, están pensados para adultos. Zack Snyder, cuya obra busca siempre la expresividad de las imágenes en los avances técnicos, se encargó de darle forma en la pantalla y logró, en 2007, con *300* un éxito notable. Entre la obra inspiradora de Maté y el binomio Miller/Snyder median un par de diferencias esenciales, a parte del tiempo y los medios de producción. Maté creó un cine de entretenimiento, que intentaba volver la vista atrás, hacia los orígenes de Grecia, hacia los orígenes de Europa. También es la década esencial para la creación de la comunidad europea. Lo más que podía sugerir a sus espectadores con su tono didactista *naïf* es que abrieran las enciclopedias, que agradecieran a sus ancestros los sacrificios, que miraran hacia el futuro y aportaran su granito de arena. Incluso los persas y Darío eran tratados con respeto al enemigo. Miller se entrega a su creatividad en una época de tensiones entre EE.UU. y Asia. Los conflictos desde el propio Kennedy hasta Reagan con Vietnam, de Reagan hasta hoy con Irán, y el desagradable asunto de la toma de rehenes, influyen en el estado de ánimo de los lectores que sienten que tienen enemigos que combatir. Miller convierte a sus espartanos en superhombres invencibles, que solo caen a distancia bajo nubes de flechas. A los persas en máquinas sin alma, y a Jerjes en monstruo de diseño, mezcla de modelo de Gaultier y malvado de consola. En el caso de Snyder hay que concretar las influencias en el lamentable asunto de las guerras con Irak a cargo de los dos funestos Bush, padre e hijo, que condenaron a todas las películas de trama bélica de varias décadas a ser interpretadas en clave iraquí. La obra de Snyder es sangrienta y neurótica, pero de una creatividad estética innegable. Su montaje espasmódico, los cambios de velocidad de la imagen, los sonidos hiperrealistas, la salpicadura roja constante, marcan un estilo próximo a la fuente original, que es lo que pretende. Es un acto de amor entre el cine y los tebeos, ambos en situación de delirio creativo. Ahora bien, los que aún sentimos horror por haber visto a los diputados del PP español aplaudir en pie enfervorecidos por ganar la votación con que España entraba en una guerra prepotente, estúpida e injustificada –como todas–, porque su acomplejado

caudillo quería «jugar en primera división», esos nunca podremos dejar de sentir un escalofrío pensando qué podría pasar si a sus señorías les da por ver *300*. O peor, su secuela.

**5. 4.** Las otras dos epopeyas griegas del nuevo siglo son en realidad pesadillas pacifistas. Una romántica -*Troya*-, otra lisérgica: *Alejandro*. La referencia iraquí del *Alejandro* de Oliver Stone redunda sobre su trilogía vietnamita (*Platoon*, *Nacido el 4 de julio*, *Cielo y tierra*, 1986-1993) o *Salvador* (1986). Petersen había formulado su antibelicismo humanista dos décadas antes de su *Troya* (2004), en su película *El submarino* (1981). Y en ambos casos cabe citar los antecedentes para reconocer que, por muy comercial que sea el estilo de estas epopeyas, por elementalmente que formulen sus parábolas, las figuras de los héroes intentan de nuevo ser universales. Se les puede admirar su sombra legendaria, pero no son ejemplos a imitar. Los Alejandros de Rossen o de Stone, ambos, buscan la sombra de Aquiles, cierto es. Pero el Aquiles de Petersen no es un héroe, cuyos pasos seguir: es un guerrero famoso que, cuando decide aspirar a la gloria en una gran guerra, ya ha mostrado su espíritu aventurero y su exhibicionismo achulado. Luego las decepciones le llevan a sentirse cansado de su propia heroicidad, cuando tiene que responder de sus consecuencias ante Príamo. En última instancia sigue su destino y se mete voluntariamente allá donde sabe que va a morir. El *Alejandro* de Stone, por su parte parece psicológicamente cercano al de Rossen. Simplemente Stone dispuso de los medios que no consiguió su antecesor y pudo lucirse en sus batallas -sintetizadas, eso sí, como le vino en gana-, crear ciudades fabulosas, mostrar armas y tácticas. Pudo desarrollar el espectáculo, aspecto que vale para las epopeyas griegas modernas: los medios aquí forman parte del mensaje. Al paso del tiempo, no solo ha mejorado la técnica, sino también los datos históricos y arqueológicos que toman como referencia. Lo que significa que se reflejan ropas, arquitectura, utillajes, armas con la fidelidad o la fantasía- que quieren. De forma realista, o a pinceladas impresionistas. Con sus aciertos y desaciertos, pero con recursos a su alcance. Son autores -con los guionistas y el equipo de producción- de su obra, pero no pueden -ni quieren- saltar al pasado olvidando el presente. No cabe duda, por fin, de que Stone o Petersen tendrían Irak en su cabeza, porque establecer relaciones es irremediable, y más aún en tiempos de guerra.



## 6. Roma y el poder

**6. 1. *Espartaco*** (1960, de Stanley Kubrick) le seguía los pasos al *Ben-Hur* de Wyler, pero tenía más que ver con *Senderos de gloria* (1957) –un infame consejo de guerra durante la I Mundial–, también del autor de 2001. Si Wyler y su tropa se sorprendieron –*vox populi*– de la lluvia de premios Óscar que les cayó encima, a Kirk Douglas – productor y *auctor* de *Espartaco*– no le pilló desprevenido el relativamente poco caso que le hicieron a su espléndida película. De entrada, Douglas había escogido como fuente la novela de Howard Fast, decididamente comunista para los republicanos en su país; después, rompió la línea Maginot del macartismo contratando al *blacklisted* guionista Dalton Trumbo, y sin seudónimos. Douglas se tomó la obra como algo muy personal. Tarifó primero con Anthony Mann, un gran relator de épica «del oeste», que demostró luego un magnífico pulso en la dirección de *La caída del Imperio Romano* (1966). Tampoco se llevó muy bien al parecer con Kubrick, a quien había rescatado de las manos de Marlon Brando, cuando éste decidió que no fotografiaba bien su atormentada gestualidad de *Actors Studio* y decidió dirigir él mismo *El rostro impenetrable*. Si Douglas se equivocó y habría salido un *Espartaco* mejor con Mann o con un Kubrick más libre, no lo sé. Pero es evidente que su obra contiene uno de los mensajes más lúcidos de la historia del cine de romanos (junto precisamente con *La caída...*, con *Scipione detto anche l'Africano*, y puede que con *Golfus de Roma*). *Espartaco* no fue concebida seguramente como parodia de McCarthy, para ello hubiera bastado una obra menos ambiciosa. Un thriller político tal vez, aunque, bien pensado, habría tenido más problemas aún con la censura. Pero se trataba de un proyecto de gran presupuesto, que iba a contar además con el mejor reparto que una película ha tenido nunca en sus caracteres de apoyo. Y las *majors* no juegan con su dinero. No obstante, es difícil separar el Craso -Laurence Olivier, nada menos- obsesivo e implacable que no distingue entre sus ansias de poder y la grandeza nacional, de la figura del senador americano, y parece que en su honor fue diseñada la escena en que su alter ego romano intenta seducir al esclavo Antonino (Tony Curtis), aludiéndose así al secreto que más celosamente McCarthy guardaba dentro de su armario. Una sencilla metáfora en que el poeta Antonino representa a los intelectuales, que huyen de las insidias del político y se unen a la rebelión. En la Roma de *Espartaco*, aunque un senador intrigue y reprima las libertades sociales, nada puede hacer contra el espíritu libertario. Craso no consigue que se delate al caudillo

rebelde, como nada logró McCarthy con su persecución, salvo crear rencillas insalvables durante décadas entre los ciudadanos. Supone aquél que ha destruido a su adversario, pero nunca podrá sentirse satisfecho ni tener motivos para acabar la búsqueda. Desde la cruz, el líder puede ver a su hijo libre. *Espartaco* es una epopeya, desde luego, pero la epopeya de una nación, epopeya de personas, no de estados ni de patrias. Douglas ya había expuesto su opinión sobre el patriotismo por boca de su oficial defensor en el infame juicio de *Senderos de gloria*, a que me he referido antes. En una escena, el general, presidente -el actor Adolphe Menjou, colaborador voluntario con McCarthy- del consejo de guerra que se ha organizado para ejecutar a algún infeliz como excusa para levantar la moral de las tropas, habla sobre la grandeza de la patria. Douglas -su personaje- le contesta con la célebre frase atribuida a Samuel Johnson: «La patria es el último refugio de los miserables»<sup>22</sup>. Para cuando se estrenó el *Espartaco* de Kubrick, la novela de Fast había hecho ya buena carrera, el gladiador era el héroe histórico favorito de la revolución rusa y Khachaturian había estrenado su espectacular ballet. Y también un italiano, Riccardo Freda, veterano especialista en cine histórico, autor de *Teodora, emperatriz de Bizancio* (1954), había ya realizado su versión, condenada a pena de minorías. Paradójicamente, eran las minorías y su sojuzgación por el poder, lo que reivindicaba, espada en alto en el plano final, la esposa de aquel héroe que, tentado por Craso no había traicionado a su clase. La miniserie de TV de 2004, que respetaba la novela y desarrollaba el tema con seriedad, parecía, no obstante, aislarse de su contexto histórico. Por fin, la serie *Espartaco sangre y arena* (2010- 2013, tres temporadas y una “precuella”) se apunta a la búsqueda de un nuevo tipo de espectadores. El título sería más transparente si se llamara «E. carne, sangre y arena».

**6. 2.** Las mejores películas de romanos son películas de personajes. Con mayor o menor espectáculo, pero de personajes. Pudo tener la culpa Shakespeare en su *Julio César* o en su *Marco Antonio y Cleopatra*; y solo marginalmente en *Coriolano* o *Tito Andrónico*. El vitriólico George Bernard Shaw aportó un contrapeso con su *Marco Antonio y Cleopatra*, por el lado político; y con

---

<sup>22</sup> No se atreve a tanto Robert Redford en el guión de su excelente *La conspiración* (2011), sobre un argumento comparable. Pero la realidad supera siempre a la ficción. En julio de 2013, el soldado Bradley Manning, fue condenado a 35 años en prisión por el caso Wikileaks.

*Androcles y el león* en la vertiente cristiana. Desde un principio, el objetivo de los cineastas es convertir en imágenes una Roma siempre vista por los novelistas cristianos o por Shakespeare, con la ayuda de Plutarco y/o de Suetonio; esporádicamente de Flavio Josefo. Nunca de Tácito o de Livio, sin resúmenes o manuales de historia interpuestos. Con la frustrada *Yo, Claudio* (1939) de Alexander Korda y la *Cleopatra* de DeMille (1934) se incorporan las novelas históricas como fuente de las obras y corresponde, más o menos, a las épocas en que la figura de los guionistas queda bien definida; y son ellos, con los asesores históricos y los directores artísticos los responsables del verismo de los datos. Luego los directores y productores escogen su verdad o encargan una nueva. Pero no siempre bastan los caracteres para atraer al público. Las dos grandes *Cleopatra* (1934, de DeMille, y 1963, de *Mankiewicz*) son dos declaraciones de principios. La primera es el espectáculo desinhibido: la reina que surge de la alfombra convertida en una entrada en escena de revista; el encuentro de Tarso, en una noche loca; y la nave, en un cabaré. Mientras tanto, en el patio de butacas, se vivía la crisis del año 1929. En la versión de 1963, Julio César era un político curtido, que veía en Cleopatra el paso a la monarquía, un mal paso que ya sabemos a dónde condujo. Con un aspecto que recordaba tardíamente al general Eisenhower, pero con acento y modales decididamente británicos, Rex Harrison iniciaba su película como vencedor de una batalla, Filipos, y seguía a Pompeyo hasta Egipto. Allí, guerrero, se dejaba descansar sobre el regazo de la reina, cuando ya había restablecido el poder de Roma. Era conquistador, amante, mentor, en la línea de lo marcado por Bernard Shaw, que ya había dejado su huella en *César y Cleopatra* (1945, de Gabriel Pascal). Si volvemos a 1963, su *Cleopatra* no conectó con el público. No es una epopeya nacional, es una doble tragedia cuyo motor es el equilibrio entre los intereses nacionales y las pasiones humanas. Los ambientes de guerra civil no se relacionan fácilmente con algún escenario concreto de la época, y la Roma imperialista, que siempre acaba por recordar a EE.UU., es aquí la culpable de que la pobre Cleopatra no encuentre el imperial marido que necesita. Augusto, para acabar de arreglarlo, es el único protagonista americano: Roddy McDowell, frente a los británicos Rex Harrison y Richard Burton. No reflejaba la guerra de Corea y Vietnam era un fantasma en el horizonte, apenas había escenarios bélicos y la batalla naval, por más que espectacular y resuelta didácticamente, no llegó a fascinar a un público cansado. Mankiewicz, magnífico narrador de sus propios y espléndidos guiones, hizo lo que pudo y es realmente

una gran película. Pero Cleopatra no es la protagonista de una epopeya. Egipto empieza sometido y sometido acaba. Ella mantiene su poder personal, el que César le concedió y se suicida con tono shakespeariano cuando lo pierde. César no es aquí tampoco el héroe de una epopeya, ni Marco Antonio. En fin, que, si la tragedia erótico-festiva al estilo de la *Cleopatra* de Theda Bara (1917) o la de Claudette Colbert (1934) pudieron entretener al público, la aproximación neorromántica de Mankiewicz, que interesa más que agrada a los cinéfilos, no acaba de cuajar, aunque es una de esas obras que cada vez que se repone merece mayor respeto de los críticos. Justo el que no le tuvieron cuando se estrenó.

**6. 3.** El cine de Anthony Mann era más introspectivo, menos verbal, que el de Mankiewicz. Y ciertamente, los diálogos de *La caída del Imperio Romano*, interesantes como son, ceden al paso de los silencios y lentas transiciones entre escenas espectaculares: el despliegue de tropas provinciales al principio –supuestamente a la entrada de Viena–, una espectacular persecución comparable a una carrera en el circo, batallas, Cómodo y el tigre, el combate final entre protagonista y antagonista. Y sobre todo la toma del poder por Cómodo subiendo en carro hasta el Capitolio. Pero, en dos momentos clave, la obra de Mann contenía sendos discursos, que constituyen, ambos, unos breves modelos retóricos impecables. El de Marco Aurelio, al principio del film, donde habla de la pluralidad de pueblos que conforman la Roma del momento; y el del pedagogo en el senado –por esta vez, no circular sino en bancos enfrentados–, sobre la conveniencia de extender la ciudadanía a todas las provincias. La caída... estaba basada en las tesis de la homónima obra de Gibbon, sobre la influencia de los problemas económicos, las desigualdades sociales y las fluctuaciones de poder en la decadencia y declive del imperio. Pero es difícil verla sin pensar que era la década clave en el desarrollo de la Comunidad Económica Europea. En realidad, sintetiza en Marco Aurelio y Cómodo una serie de problemas que se extendieron bastante más tiempo, pero la cuestión queda también bastante clara. *La caída...* fracasó como casi todas las superproducciones que apelan a la inteligencia. Con *Cleopatra*, comparte el honor de revalorizarse cada vez que se exhibe nuevamente. En 2000, Ridley Scott –un gran autor por otra parte– encontró la fórmula en *Gladiator*, una *caída...* sin reflexiones políticas, un *Quo vadis?* sin religión específica, un *Ben-Hur* sin judíos (y lo que es peor, sin carrera); un *munus* con caracteres tan digitales como sus imágenes, con batallas y juegos gladiatorios. Un

centón sin alma, pero con un cuerpo excelentemente diseñado. Unos diálogos vacíos, como vacío queda su recuerdo después de pasárselo uno bastante bien, aunque algunos confiesan que les pareció pesadita. Y triunfó, porque el triunfo es vender entradas (y DVDs). Cuando repaso estas líneas por última vez –Abril de 2014–, no veo ningún Marco Aurelio en Viena, pero sí una comunidad europea vacilante, una economía en manos de los mercaderes fenicios practicando la usura internacional, unos políticos corruptos e incompetentes: hay más de un Cómodo en Bruselas y ningún pedagogo que les eche un buen discurso.

**6. 4.** Sin batallas ni espectáculos, *Yo Claudio* (1978, de Herbert Wise) había diseñado la epopeya familiar, cuando las batallas se emitían –las auténticas– por TV. Tres décadas después, seguirá *Roma*, por un camino intermedio: los entresijos del poder, los conflictos de alcoba, las cabezas cercenadas. Y todo en primerísimo plano. *Yo, Claudio* representa la mejor aproximación a una saga romana. La producción británica garantiza un punto de vista objetivo, más preocupado por la fidelidad a la novela que por la grandeza romana. Pero Gran Bretaña también es un imperio y meditan sobre el auge y la crisis de Roma en los años en que se está liquidando su otrora extenso colonialismo, cuando se está produciendo la crisis industrial, y los sindicatos están a punto de vérselas con la Sra. Thatcher a la caída del laborismo. No hay carreras, no hay batallas navales. Esas las ven por TV desde las Malvinas. Las conquistas y las derrotas, las bajas, las ganancias y las ruinas, todo es peripecia en conversaciones privadas, a cuyo detalle el espectador deberá estar atento para imaginar en qué va a devenir el imperio. Y el espectáculo está en observar si tal vez a Augusto o a Claudio les hubiera gustado restablecer la república, aunque sean las intrigas de Livia y de Agripina, lo que en definitiva marca el devenir de las cosas. O en pensar cómo es posible que tanto inepto llegue al poder y vaya rigiendo los destinos de la historia<sup>23</sup>. *Yo, Claudio* es seguramente, más que una novela como su inspiración, la antiépopeya por excelencia, con cretinos que conducen una nación a la ruina, en vez de héroes que la llevasen a la gloria. Como la realidad misma.

---

<sup>23</sup> José A. Labordeta, en sus *Memorias de un beduino en el Congreso de los Diputados* –cito de memoria– se sorprende de que, en sus años de diputado, viera a muchas personas competentes desaparecer de la escena –parece ser que sin asesinatos de estado–, y a tantos incompetentes subir hasta niveles impensables.

No se ha acabado el proceso, la nueva epopeya quiere ser *peplum*. Quedar en la aventura individualista. Con diversión, con espectáculo sorprendente, pero sin mensaje. Por ahí van las últimas producciones, de hecho casi todo lo mencionado posterior a 2000. Pero no va a ser posible, porque la realidad es la que es y siempre aflora. Veremos qué pasa con la nueva épica, que ya deja ver su flamante plumero: el nacionalismo provincial (de provincias romanas), donde Roma es invasora y el sentimiento nacional exige rechazar su huella o, al menos, independizarse.

## 7. Delirios romanos

7. 1. Hace más de treinta años que aparqué una nota bajo el título de “Delirios (sobre todo) musicales inspirados en la antigüedad clásica”. No pensaba en *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966), porque su conexión con el público resultaba notable, merced a la música de Stephen Sondheim y el texto de Burt Shevelove y Larry Gelbart, que Melvin Frank convirtió en guión, y a su cuadro impecable de actores y actrices. Aunque sí en el *Anfitrión* de Schünzel (1935), de personalísimo sello y en nada inferior, apenas conocida después de la IIª Guerra Mundial. Pero me refería sobre todo a productos comerciales de variado pelaje como *Las castigadoras* (E. F. Cline, 1928), *La vida privada de Helena* de Troya (A. Korda, 1927), *Muchachos de Siracusa* (A. E. Sutherland, 1940), *Escándalos romanos* (F. Tuttle, 1933), *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (R. Gavaldón, 1947), *Venus era mujer* (W. A. Seiter, 1948), *La amada de Júpiter* (G. Sydney, 1954) y, tal vez en otra liga, *Mi hijo Nerón* (Steno, 1956), *O. K. Nerón* (M. Soldati, 1951), *Cuidado con Cleopatra* (G. Thomas, 1964). Luego vendría alguna más: *Dos horas menos cuarto antes de Cristo* (J. Yanne, 1982) o, en franca decadencia, *La loca historia del mundo* (M. Brooks, 1981). En las últimas décadas, aun se estrenaban *S.P.Q.R. 2000 e 1/2 Anni Fa*, que algún iluminado fulminó en España con el título de *Golfos de Broma* (Carlo Vanzina, 1995). O la *Lisístrata* (2002) de Francesc Bellmunt, donde el universo de Ralph König chirriaba en clave de humor fallero<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Curiosamente, un autor tan ligado a la comedia como Bellmunt se aleja del género en sus obras más notables, como *Gracies per la propina* (1997) o *Un negre amb un saxo* (1989), ambas adaptaciones de novela.

**7. 2.** Varias de esas obras reflejan visiones oníricas de la antigüedad, y se apoyan con más o menos insistencia en elementos freudianos con los que configuraron algunos de sus atractivos. Con ellos y de ellos se ríen. Con ellos divierten al espectador y buscan cierto grado de complicidad para sus entreveradas sugerencias. Y no es algo ajeno al cine en general apoyarse en los pilares del inconsciente colectivo. Algo de eso reflejé ya en mi vetusta tesis y en artículos de la época<sup>25</sup>. Es así que siempre he considerado cierta relación entre lo que el cine refleja y los niveles de conciencia y las simbologías que Freud, Jung y Adler pusieron de moda justo cuando el cine se convertía precisamente en la fábrica de sueños. Todo ello matizaba aspectos de epopeya y de épica menor. La violencia explotaba en forma lúdica en el neomitologismo. El eros cargaba poderosas tensiones en las leyendas de Cleopatra y Helena, con Popea o Mesalina sobre todo como alusiones secundarias. La ambición de poder de los caudillos estructuraba la epopeya política. El misticismo ofrecía sus cimientos a la épica cristiana. En cualquier caso, todo gira en torno a la estructura de la tragedia clásica y trágico es el hado de los héroes y de sus heroínas. La parodia, de hecho, contiene lo mismo que la tragedia o la epopeya. Y parodia son las comedias cinematográficas, que subvierten temas, tópicos y mitos. Y se ríen del eros y del thanatos.

## **8. Freud en Hollywood**

**8. 1.** Las comedias de mundos paralelos -presente y pasado, presente y futuro, realidad y utopía, realidad y distopía- tuvieron su momento en los años veinte. *Las castigadoras* (E. Cline, 1928) se servía de la comparación de historias mitológicas con el mundo contemporáneo, para sacar consecuencias más o menos moralizantes. En realidad, es una técnica elegíaca. Lo hicieron Ovidio, Horacio, Catulo, Propercio, los autores del *Corpus Tibullianum*, y qué sé yo cuántos más. Propercio (1, 3), por ejemplo, borracho y de vuelta de una farra, ve en su Cintia dormida una Ariadna abandonada por Teseo y a punto de enamorar a Dionisos. Él se siente entonces ambos personajes hasta que ella despierta. Pues el Michael Cassidy de *Las*

---

<sup>25</sup> Especialmente unas páginas que publiqué fuera del entorno del mundo clásico, en la revista *Estudios Pro Arte*, 7/8, de 1976, “Polos de Atracción del mensaje cinematográfico”. En adelante, no haré más referencias bibliográficas o hemerográficas. Me permito remitir globalmente a la documentación general del libro.

*castigadoras* (Charlie Murray), embriagado por unas copas y por la presencia de una bella cómica de la legua, y por ello vapuleado por su amante, Simónides, se sueña rey irlandés entre dioses griegos, marido de Circe, aspirante a seductor de Venus y agredido por el celoso Hércules<sup>26</sup>. El transcurso de su peripecia surreal, entre un K.O. y el otro, le permite, de paso, inventar cacharros inspirados en las armas de su mundo de vigilia y algún que otro artilugio. Entre los inspiradores de la idea –nada se crea, todo se transforma– estaría Mark Twain cuyo (*Un yankee en la corte del Rey Arturo* (1889) es transportado hacia atrás en el tiempo y, cuando se despierta, ¡está en Camelot! Al servicio del rey Arturo, aporta su inventiva y moderniza la mesa redonda hasta volverla tan apacible como ridícula: los caballeros cambian sus corceles por bicicletas y cosas así. Hasta organiza sindicatos y vacaciones. Pero Merlín y los suyos pronto se las ingenian para recuperar los usos del Medievo, en una premonición de las políticas neoliberales desde finales del siglo XX, que pronto harán olvidar también las vacaciones y los sindicatos, aunque las bicicletas creo que las dejarán, al menos si el capital que las produce es anexo al poder. Hay versiones cinematográficas –sigo con *la obra de Twain*–, pero eso es otra historia. Lo que aquí interesa es reconocer su influencia en la parodia romana o griega.

**8. 2.** La segunda influencia vendría de Sigmund Freud, o, al menos, de las teorías que ampliaron Jung y Adler y circularon por la cultura de la clase media europea y americana a partir de principios del siglo XX en un confuso *totum revolutum*. Freud, presente en todas las artes desde principios del siglo XX, no limitaría su presencia a los experimentos de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Ni siquiera a otras evidencias artificiosas como la colaboración de Dalí con Alfred Hitchcock –*Recuerda* (1945)–, cuyo mejor surrealismo se da sin el de Cadaqués en *Vértigo* (1958) y *Marnie, la ladrona* (1964). Se dice que Freud en persona había rechazado ya una oferta de 25.000 dólares, por parte del editor del *Chicago Tribune*, para informar sobre un sensacionalista juicio por homicidio, cuando no aceptó tampoco, en 1925, otra de 100.000, que le habría hecho Samuel Goldwyn a cambio de colaborar en una producción sobre Marco Antonio y Cleopatra. Aunque el de Viena –*malgré lui*– había entrado ya en USA en la cultura frívola del show bussines. Circula por la red que en los años veinte sonaba por la radio una canción

---

<sup>26</sup> Hércules no se cuenta entre los amantes de Venus en las mitografías. Claro que la película de hecho es una nueva fuente.



cuya letra decía algo así como “*Don’t tell me what did you (dream) last night: I’ve been reading Freud*”, pero no he encontrado ninguna versión, ni la letra completa (ni falta que hace, lo reconozco). Lo cierto es que -con Freud o a su pesar-, en la *Cleopatra* (1934) de la Paramount, DeMille no se contentó con bañar a Claudette Colbert en leche de burra, sino que convirtió el encuentro en Tarso en un auténtico festival onírico, tras cuya resaca Marco Antonio sería incapaz de distinguir la realidad del sueño. La orgía que preside la reina es por sí sola una comedia musical, que sirve de intermedio a la evolución de épopeya a tragedia de la más divertida de las versiones sobre los hechos históricos. La secuencia está absolutamente plagada de símbolos fálicos: cetros, espadas, látigos, remeros que ponen sus remos en movimiento cuando los amantes quedan a solas tras la cortina. Y el histriónico *hortator* dándole a las baquetas. Pero más intensa es la simbología femenina. Empezando por el propio claustro materno -la nave que DeMille oculta al espectador hasta los últimos momentos-, siguiendo por la copa que Cleopatra (Claudette Colbert) ofrece a Marco Antonio (Henry Wilcoxon) y las navecillas votivas que las esclavas alzan sentadas en el suelo. Pero, en un delirio que roza la pornografía, riza el rizo con las ostras que un coro de jovencitas en remojo presenta en sus manos al triunviro para que elija. Quien describa literalmente la imagen -por ejemplo: “un grupo de muchachas por los suelos, completamente empapadas, ostra en mano, ofrecen al héroe cada una su concha y la perla que contiene”- tendrá que añadir un discreto carraspeo. Sólo al astuto Cecil B.(illete)<sup>27</sup> DeMille le podía permitir cosas así la *Motion Pictures Association* (fundada en 1922). En los años siguientes, la moda arreció. Recuérdese el onirismo de obras tan propias de la cultura estadounidense como *El mago de Oz* (V. Fleming 1939), donde Dorothy se da un golpe durante un tornado y sueña su fabuloso viaje (con despertar moralizante: “en ningún sitio como en casa”). Hay precedentes desde 1910, y consecuentes variados, como el caso de la propia Alicia, que en el cine no se popularizaría hasta la versión de Disney, de 1951. En *Rejas humanas* (1939) de Charles Vidor -que luego haría *Gilda*- se trataba de la estrecha línea que separa la locura de la normalidad. La propia *Gilda* (1946) propone unas segundas lecturas sobre la relación subconsciente de Johnny Farrell (Glen Ford) y Ballin Mundson (Georges McReady), que ensombrecen las de Gilda (Rita Hayword) con uno u otro. Pero antes había sido un

---

<sup>27</sup> Una broma irónica de origen francés que circuló entre los críticos contemporáneos.

musical el vehículo para popularizar el psicoanálisis: *Amanda* ( M. Sandrich, 1938) con Fred Astaire y Ginger Rogers. *La mujer del cuadro* ( F. Lang, 1944), con Edward G. Robinson, Joan Bennet y Dan Duryea, alcanzó la cima al servicio de una magnífica y entretenidísima intriga. El psicólogo sueña los deseos y temores de un hombre de más que mediana edad: es seducido por una bella desconocida, vive la aventura y el castigo. Y los protagonistas de su sueño son cuantas personas había percibido su inconsciente durante su paseo matutino y su estancia en el club. La muerte en el sueño es un renacer y el científico escarmentado huye de la primera desconocida que se tropieza al despertar. En definitiva, que la manipulación frívola de los tópicos más o menos freudianos relacionados con la significación de los sueños camparon por sus respetos en el cine durante su época de mayor creatividad formal, entre los años 30 y cincuenta.

**8. 3.** Y nunca han dejado de hacerlo. Valgan los cuatro ejemplos que siguen: *Escándalos Romanos* ( F. Tuttle, 1933), *La vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra* ( R. Gavaldón, 1947), *Anfitrión* ( R. Schünzel, 1935) y *La amada de Júpiter* ( G. Sidney, 1954). Las dos primeras establecen el paralelo entre sueño y realidad. Las dos últimas proponen sencillamente una comedia, que evidencia con más o menos descaro la política contemporánea de los países que producen. Todas se sirven de situaciones y simbologías oníricas divertidamente eróticas. En *Escándalos romanos*, el sueño soluciona un problema urbanístico: quieren demoler un Barrio en la Ciudad de Roma Oeste -como una Rita Barberá frente al Cabanyal-, y su protagonista, Eddie/ Edward en su yo USA y Oedi/Oedipus en su yo romano, sabrá qué hacer con el cheque que se ha encontrado, prueba de la compraventa de favores entre el ayuntamiento y los constructores (destructores). En *La vida íntima de Marco Antonio* y *Cleopatra* de Roberto Gavaldón, el argentino Marco Antonio abandonará a su amante y buscará un trabajo serio, escarmentado por su vida en sueños con una mexicanizada Cleopatra rumbera. El *Anfitrión* de Reinhold Schünzel muestra cómo los dioses adjudican la fortuna de los bandos por intereses personales, mientras ellos intentan hacer el amor, aprovechándose de la guerra. Y en *La amada de Júpiter*, Aníbal, enamorado, decide pasar de Roma, pintar sus elefantes de colores y birlarle la novia a Fabio Cunctator. Cuatro ensaladas con su aderezo de salsa freudiana. Las dos últimas, además, se fundamentan en sólidas referencias literarias: Von Kleist y Sherwood.

## 9. Sicalipsis en Roma (USA).

**9. 1.** La comedia grecorromana comienza frecuentemente enviando a un ciudadano a la antigua Grecia o a Roma, como en *Escándalos romanos*. O mandando de visita contemporánea algún miembro del Olimpo de mayor o menor rango, como es el caso de *Venus era mujer* ( W. Seiter, 1948)<sup>28</sup>. En ambas se da un tono claramente onírico. Y, en general hace falta un motivo: algo anda mal por aquí y vendrá alguna (/algún) inmortal como un hada madrina; alguna preocupación ronda por la cabeza de los protagonistas y los sueños romanos aportarán cierta solución. De un modo u otro, la vida romana o griega que se sueña contiene los elementos que contribuirán a resolverlo. El paralelo con la política contemporánea se establece también en forma de connotación, como siempre se ha dado en la epopeya<sup>29</sup>. Pues bien, *Escándalos romanos* fue un musical popular en los USA de la Gran Depresión. Se rodó en blanco y negro y se preparó como vehículo para el entonces popular Eddie Cantor, que fue acompañado por Ruth Etting y Gloria Stuart en los dos papeles femeninos del sueño. Pero, si *youtube* es la auténtica prueba de la memoria popular, fueron un par de números coreografiados por Busby Berkeley lo que mantiene viva la película: “*Keep young and beautiful*” y “*No more love*”, que sostiene la famosa secuencia del mercado de esclavas. Ambos momentos contaban con la presencia de las Goldwyn Girls. Varias de ellas se exhibían en los anuncios de cosmética y de tabacos, entonces aún no caídos en desgracia. Sus imágenes estaban destinadas a producir la ensoñación. Y puede que a conseguir medios por publicidad encubierta. Algunas de las chicas lograron además alcanzar el estrellato en una u otra especialidad. Entre ellas, Paulette Goddard, Lucille Ball, Ann Southern o Barbara Peppers y otras varias bellezas, cuya participación concreta es difícil de comprobar. Gloria Stuart fue la anciana protagonista de *Titanic* ( J. Cameron, 1997), seis décadas y media después. La trama proponía dos planos denotados y un tercero en connotación. La vieja Roma, la imaginaria West Roma y el país real en depresión, los USA de la época. Una crisis, la de 1929, que había hundido al *showman* Eddie Cantor, quien se resarcía con cintas como ésta. Roma servía para que el protagonista soñara en clave

---

<sup>28</sup> Ptersícore baja a Broadway con la figura de Rita Hayworth (*La diosa de la danza*, 1946, de A. Hal) y Hércules-Schwarzeneger también se pasea por New York (*Hércules en NY*, 1970, A. Seidelman).

<sup>29</sup> A ello me he referido páginas atrás.

romana lo que estaba pasando en su West Roma<sup>30</sup>. Así las cosas, los espectadores podían reírse de lo que les sucedía a ellos. A la entrada, un cementerio con el slogan: *Stop and rest a while*. El alcalde dice a una convención de profesores: “*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears*”, para mostrar su conocimiento de los clásicos<sup>31</sup>. Se plantea el paralelismo entre la Antigua Roma y West Rome, a través de una visita a un museo de opereta, con referente en el Metropolitan de New York. Algunas estatuas han sido utilizadas de perchero. A un Mercurio le han puesto zapatos. Presenta a una emperatriz Agripa (*sic*) en una estatua yacente a cuyo lado duerme Eddie. Un raro Edipo que hace chistes judíos: “–¿Por qué tiene los ojos tan grandes? –Mi madre siempre iba buscando a mi padre. –¿Lo encontró? –No lo sé. Aún no he encontrado a mi madre”. O la escena en que Eddie felicita al alcalde por ir a construir una cárcel: “Si fue buena para su padre, lo será para usted”. O, ya de falda corta, a la matrona que va a comprarlo: “No sirvo para trabajar –No lo compro para trabajar –Eso me temía”. A Josephus, que blande un látigo, y está a punto de cederlo a la matrona: “Cómprame y podrá azotarme incluso en días festivos”. Agripa (la emperatriz de nombre masculino por chapuza del guionista), y el emperador: “Tuviste una guerra agradable? – Bastante pesada, los mosquitos eran terribles”. En otra escena, cuando ambos están conspirando para asesinarse mutuamente, Agripa dice: “Brindemos por este nuestro amor hasta la muerte”. El público que asiste a un triunfo se pregunta: “¿Para qué sirven tantas conquistas?”. Y la respuesta es: “Para que paguemos más impuestos”. Cuando Oedi choca con los cómplices del emperador en el fraude romano, intenta hablar con ellos y ellos tienen prisa. Él dice entonces: “Como todos los senadores, no escuchan a nadie”. Abundan chistes privados de difícil interpretación para quien escribe estas líneas. Hay, por ejemplo, un rótulo que dice VIA AEGVSTA. Podría pensarse que es un simple patinazo, como lo de Agripa, y seguramente lo es. Pero al lado, otro reza VIA ACOMA y los Akoma son una tribu norteamericana cuya reserva sigue en Nuevo México. Eddie/Edward se sueña Oedi/Oedipus en una historia de “emperadores” relacionados con la conquista de Britania. La de un

---

<sup>30</sup> Hay una Roma en Texas y otra en Georgia. La Roma tejana queda hacia el centro entre océanos, pero al oeste respecto a la Roma de Georgia. No parece que haya identificación.

<sup>31</sup> Es la conocida exhortación de Marco Antonio en el *Julio César* de Shakespeare, lo que quiere decir que ya entonces Shakespeare se confundía con Suetonio en la cultura de clase media.

tal Valerius casado con Agripa y una princesa Silvia de la Britania, que se casó con un tal Josephus. Bueno, dos parejas para poder crear una trama amorosa en la Roma de Oedie. En la vida real, en West Roma, lo que hay es un triángulo corrupto entre el alcalde, un banquero y el jefe de la policía, de acuerdo para desalojar a los habitantes de un barrio pobre y construir una cárcel<sup>32</sup>. Eddie comparte un rato -y un número musical- animando a los pobres desalojados (todos blancos -udíos o protestantes-, sin un solo pobre de color, todos decentemente vestidos y puede que oliendo a jabón, si John Waters hubiera ya inventado el Odorama). Sin embargo el sueño estará lleno de esclavas negras, que sirven a las blancas -rubias o morenas, igualmente servidoras- en los números musicales. Desterrado por tomar partido, sus pasos le llevan de la realidad a la ensoñación, de West Roma a la antigua Roma de Valerius y de Agripa, donde será vendido como esclavo y acabará ayudando a la pareja enamorada, Silvia y Josephus frente a las intrigas de unos y otros. Algunas alusiones paródicas incluyen el icono de un Sebastián. Atado a un poste, con un par de flechas en la madera, se lo llevan con poste y todo al mercado de esclavos. Lo compra Josephus. Pero la venta de otra esclava -Olga- da lugar a un número elegíaco, curiosa y definitivamente lésbico. Su amiga se despide y va a besarla en la boca, pero ella lo hace en su frente. Sigue el número de Busby Berkeley protagonizado por las rubias Goldwyn Girls, tan desnudas o vestidas por sus cabellos como la fabulosa Lady Godiva, que aparecen en pantalla expuestas a la vista de varones frustrados y expuestos a un esguince cervical, mientras buscan la tercera dimensión. Otra serie de esclavas de cabello negro y vestidas con aires de arabesco danzan en su entorno sáficos contoneos. La que parece amante de la tal Olga se desmorona pedestal abajo<sup>33</sup> en un final onírico -un trágico despertar de la pesadilla- y cae en los brazos de ella, que canta el final de la canción, que había iniciado en un prólogo a la secuencia musical: “*No more love*”. ¿Y qué pinta Olga en la trama?, se pregunta el espectador cuando despierta de la entretenida ensoñación trágica. Pues nada, que ahí se queda resentida con los príncipes, para ayudar a los protagonistas en el tercer acto del sueño. Oedi continúa él solo su historia y pasa de mano en mano hasta llegar a las del príncipe, que le contrata. En su entorno, se verá acosado por la dama y por las servidoras en alguna escena

---

<sup>32</sup> Se alude a que los gobernantes se enriquecen delictivamente, con la persecución del delito.

<sup>33</sup> La danza-subasta se celebra en una de las más famosas tartas Berkeleynas.

vodevillesca, pero sobre todo en el número musical que preside la canción *Be young and beautiful*, también con coreografía de Berkeley. Oedie se cuele en una especie de gineceo y se hace pasar por estilista. Un coro de damas rubias y esclavas negras le perseguirán bailando sin que nadie pierda el ritmo. Primero pintado de negro, y escondido en un baño de vapor después, saldrá de allí metamorfoseado en negrito bailarín. Una metáfora poco sutil: Oedie sale del gineceo tan inocente como un niño y tan oscuro como un esclavo. En la escena siguiente ya ha recuperado su aspecto natural.

**9. 2.** El varón virginal y asexuado a quien acosan la primera *vedette*, las vicetiples y las coristas, existe en el teatro popular al menos desde el siglo XVIII, había tomado carta de tipología en las comedias del siglo XX y pasado al cine con personajes como los que representaba Eddie Cantor. El propio Buster Keaton es una variable decididamente viril. Como el Charlot de Charlie Chaplin, que poco tiene de tímido. El binomio formado por un agresivo elenco femenino y un Hipólito sexualmente indeciso da pie a unas cuantas variables de escenas de humor verde. Verde. Un concepto que hoy día no es lo que era, que ha huido del mundo de la comedia picante y reina en el de la tragedia ecológica. Nadie hubiera asumido el pasado siglo, sin sonrojarse, que le llamaran “viejo verde”. Hoy debe ser un cumplido. Para los romanos *uiridis* significaba, en todo caso “lleno de vida”, “enérgico”. Para el mundo machista de los jóvenes tímidos y acosados, de los viejos verdes, de las damas insatisfechas y bien dispuestas, circulaba hasta los años 1950 una palabra: “sicalíptico”. Y, curiosamente, solo en español, sin traducciones que se le conozcan. “Sicalipsis” o “sicalíptico”, un término que se aplica en primera instancia al mundillo del cuplé y, a partir de obras como *La corte de Farón*, pasa a las tablas. A veces me pregunto si la famosa *S* de la transición -en catalán las llamábamos películas de “*pit i cul*”-, se la había inventado algún viejo funcionario, pensando en la sicalipsis, que había -a su vez- inventado algún *homo doctus*. Porque la palabra está bien construida, a partir del griego antiguo: *sykon* significa “higo”, con el mismo doble sentido que en español (y sobre todo “*figa*” en catalán). Y *aleiptikós*, masajista, de *aléipsis*, que sería algo así como “unte” o “masaje”. Respecto al significado de *sykon*, los psicólogos no hubieran debido renunciar a la “p”. Es lo que pasa por ignorar la filología. Si “sicalíptico” es lo que trata del masaje de higos, lo sicológico es lo que trata del estudio de los higos. ¿Freudiano, no? En catalán no han dejado que se pierda la “p”. Al menos se ahorran chistes lingüísticos. Cuestión de *seny*, supongo. Y

es sicalíptico también el número del joven que debe escapar al coro de bailarinas. Una provocación para el público masculino que se ríe de la timidez -impotencia o afeminamiento- y puede imaginarse en su lugar aceptando la oferta. *Escándalos romanos* incluye además un numerito a lo “Casto José” de la Corte de Faraón, que había sido estrenada en 1908, de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Vicente Lleó. La obra cumbre del sicalíptico clásico, decía hace un momento. Bueno, pues Oedi bebe también del la versión judaica del mito de Hipólito. Cuando huye de la reina, por no darle la espalda, se pincha el trasero con una espada. Cuando lo hace del rey, le muerde un cocodrilo hembra -llamado Cleopatra- en el mismo sitio. Y el trasero es lo que se había cubierto con una placa miliaria, por si Josephus usaba el látigo. Obsesivo, tal vez. Como el chiste de pintarse de negro. Una y otra cosa eran divertidas en su época, *but time goes by*. En resumen, que los *Escándalos romanos* aludían a los *idem* de urbanismo en la ciudad de USA, pero las imágenes de una Roma onírica servían para adormecer la ira entre las coreografías de Busby Berkeley, las canciones de Harry Warren y Al Dubin, y los cuerpos desnudos de bellas esclavas en venta en los mercados de la imaginación clásica, y que debe soñar en privado el espectador sicalíptico, porque la película es apta para menores.

## 10. Cleopatra rumbera

**10. 1.** *La vida íntima de Antonio y Cleopatra*, de 1947, bebía de *Escándalos romanos* y de la *Cleopatra* de DeMille. Estaba dirigida por Roberto Gavaldón, un autor de técnica impecable, uno de los cinco o seis mejores de la historia del cine mexicano (con Buñuel, Alcoriza, el ‘indio’ Fernández y otros). Llevaba ya dirigidas tres o cuatro películas, cuando le cayó entre manos esta coproducción con Argentina, como vehículo de dos estrellas muy populares en la época: Luis Sandrini -conocido en España también en los años cuarenta y cincuenta- y María Antonieta Pons, una de las reinas del cine rumbero tan arraigado en México, cubana de origen catalán. Probablemente su aura sicalíptica la mantuvo alejada de la fama en España -realizó no obstante un par de visitas-, mientras que en Sudamérica resultaba atractiva a los hombres y simpática a sus mujeres<sup>34</sup>. Aún así, Gavaldón impregnó la obra de su peculiar estilo

---

<sup>34</sup> En tiempos de represión sexual se da una cierta complicidad preconsciente entre las esposas y las *vedettes*. Aquellas acompañan a sus maridos a ver espectáculos sicalípticos, cuando empatizan con la actriz. Si las reconocen guapas y elegantes,

influido por el cine negro de Hollywood, donde se formó en su juventud. La sombra de *La mujer del cuadro* –ya mencionada– de Fitz Lang flotó en las relaciones entre sueño y realidad. Y se volcó además en una de sus obsesiones: la figura del doble o las dobles identidades, con derivaciones hacia lo policíaco, la tragedia familiar o las identidades nacionales y políticas. *La barraca* (1945), basada en la obra homónima de Blasco Ibáñez, había sido su primera aportación como director, tras una larguísima carrera de cargos adjunto y ayudante de dirección.

**10. 2.** *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* se enmarca entre *La otra* (1946) y *La diosa arrodillada* (1947). El Marco Antonio ‘real’ es ayudante de un hipnotizador fraudulento, pero inquietante en algunos casos. Se entienda con la mujer de su jefe y engaña a su sufrida esposa. Enviado –en sueños– al Egipto de Cleopatra, hace tantas tonterías como el yankie de Twain en la mesa redonda, como Eddie/ Oedi entre Josephus y Agripa. Y parodia las aventuras del correspondiente triunviro según DeMille. Como su Cleopatra es antillana, la rumba ha de ser su perdición, porque la sicalíptica Pons se comunica a golpe de cadera. Y presenta el mismo tic que *Agripa de Escandalos Romanos* y la Cleopatra de Claudette Colbert: una peligrosa tendencia al uso de venenos. Cabe destacar que la Pons exhibe algunos movimientos sencillos, que los jóvenes modernos podrán identificar como la –entonces futura– salsa. Claro que, de inmediato entra en potente agitación de atributos, sea en línea vertical, horizontal e inclinada, tal vez un homenaje a la geometría euclídea, pero seguramente no. Lo interesante es que el Marco Antonio argentino de Sandrini es infiel y cómplice de fraude. Cuando regresa del sueño romano ha sufrido metamorfosis: regresa con su mujer y busca un trabajo decente. Sus trapicheos soñados –ha dirigido el tráfico de cuadrigas, toreado a un león, bailado un tango con Cleopatra– le habían llevado –entre locura y locura cómicas– a poner su vida en peligro, y a apreciar las pequeñeces de la realidad.

---

buenas en su género –bailarinas, actrices–, agradecen que sus maridos salgan del espectáculo enardecidos y les hagan el amor bien inspirados. En los años cuarenta, casi todos los países occidentales tenían sus María Antonieta Pons (vg.: Josephine Baker): guapas, simpáticas, elegantes y sensuales. En la España casposa de la misma época, no hubo en el cine figuras análogas. Lo más parecido sería alguna folclórica o desde 1958, Sara Montiel, que de hecho, nunca fue capaz de protagonizar una coreografía. Lo suyo era el vocalismo y la sinuosidad estática.



## 11. Anfitrión en el Tercer Reich

**11. 1.** El *Anfitrión* de Reinhold Schünzel (1935) funcionaba a un nivel de intelectualidad más profundo y, por ello, algo más sutil. Si bien el burgomaestre de Tebas tiene un timbre de voz y unas formas oratorias que recuerdan a Göering, el mayor disgusto del Tercer Reich viene más marcado por la entrada de las naves bajo un arco triunfal, o el paso marcial de las tropas del general Anfitrión, ambas escenas parodiando el *Triunfo de la Voluntad* de Leni Riefenstahl (1935) y, con ella, el Congreso de Nüremberg. Ambos demasiado recientes –un año apenas– para no escocer. Más aun, el general Anfitrión aprende que su esposa puede ser seducida por el ser superior, por más que Juno lo impida. Alcmene encuentra natural ofrecer sus encantos a la estatua de Zeus, y puede verle como un padre. Pero él es un viejo verde y abusón -de pensamientos sicalípticos- sin conciencia alguna de culpabilidad en sus actos. Una autoridad sin límites, sin responsabilidad jurídica, un rey del universo, un *führer*. Schünzel presenta la subida a los cielos marcando un doble plano del mundo real y del Olimpo en las cumbres ideales de alguna cordillera que sobrepasa las nubes al estilo de la pintura barroca. Zeus baja a la tierra con una fálica sombrilla a modo de vehículo paracaídas (antes que *Mary Poppins*). Súmese algún que otro desmadre de parodia militar que hizo poca gracia a Goebels, incluida -decía- una arenga del burgomaestre de Tebas descarada parodia de la voz y tonos de Göering, y un breve homenaje a las coreografías de Berkeley.

**11. 2.** Cuando Alcmene reza a la estatua de Júpiter que hay en sus aposentos, se apoya sobre sus rodillas y acerca su rostro a las manos que descansan sobre el regazo. Júpiter -en los cielos- despierta entonces de su siesta se despereza entre rayos tormentosos que demuestran su poder. Mercurio acude a modo de *valet de chambre* y sobre patines alados. No es Mercurio un dios amante de las criaturas humanas, pero cumple su obligación e informa a Júpiter de que le rezan. “¿Es hombre o mujer?” –pregunta éste enseguida-. “No sé, tiene la cara muy maquillada”. “¿Joven o vieja? ¿Guapa o fea?”, se van concentrando las preguntas. Mediante una lupa, Júpiter busca la tierra, y localiza Tebas y a la bella Alcmene, que se está excusando por rezarle en salto de cama. Júpiter dice algo así como “Haces bien, hija mía. Como si no quieres llevar nada”. Y, dirigiéndose a Mercurio, alaba su belleza, su educación y su... raza. Mercurio contesta que de modales no anda tan bien la chica, puesto que no

viste adecuadamente. La conversación entre los dioses no tiene desperdicio. “¿De qué guerra habla? –La que hay entre Tebanos y Beocios<sup>35</sup>– Ya. Debe faltar bastante para que acabe –No, ganan los Beocios esta noche –Ah, no, ganan los Tebanos –Pero, señor, los beocios rezan más y ofrecen mejores sacrificios. Y les toca por turno –Pues ya ganarán la próxima vez”. Mercurio no lleva la voz narrativa, ni la conquista está hecha por tratarse de Júpiter. Ni mucho menos habrá ningún Hércules fruto de una noche divina. De entrada Júpiter debe engañar a Juno y no es tan fácil. Además, tiene debilidades. Por trasnochar, acaba resfriándose. Por beber un vino –Samos– al que no está acostumbrado, ni aprecia especialmente<sup>36</sup>, pilla una cogorza que le impide cumplir y hace enfadar a una Alcmena que se cree menospreciada por su marido. Mercurio no puede controlar más que a la mujer de Sosias, personaje de carácter insufrible que acaba seducida y reciclada en mujer amable ante la sorpresa de su cónyuge humano. Júpiter se muestra sensible a los halagos y se deja ver tanto que Juno lo descubre y baja a poner orden. Naturalmente toma simpatía por la pobre Alcmena y se pone de su parte, convence a Anfitrión de que su esposa es inocente –y nada ha pasado en esta versión– y se lleva al viejo verde al Olimpo, a donde subirá cantando de nuevo que se siente en plena forma y que una chica menuda y bonita es lo que le haría feliz. El Júpiter de Schünzel es, en definitiva, un viejo verde y sin escrúpulos, capaz de cualquier cosa menos de enfrentarse a su propia mujer. Que no es la Hera de *La Ilíada*, protestona, pero que debe callarse bajo las amenazas de su omnipotente esposo, dispuesto a maltratarla, sino una vieja autoritaria y vigilante que no se fía de su marido y lo controla. Y con un arrebato maternal que despliega ante la muchacha inocente, pues ve el honor de ambas en entredicho. Las amigas de Alcmena han ido a visitarla cuando ella estaba atendiendo al que creía su marido, y que se negaba a dejarse ver por nadie más con excusas de mal pagador. Las cuatro viperinas vicetiples la han visto brindar con un hombre e intencambiar palabras de amor. Cuando Alcmena les dice que no puede recibirlas porque le duele la cabeza, ellas salen de su casa cantando con sorna: ‘Pobre Alcmena, le duele la cabeza’ (*Schlechte Alkmene hat Migräne*). Y se van a contarle por ahí. Para cuando Anfitrión regresa a su casa, es el único que no sabe que el honor de su mujer pende de un hilo. Y ella misma, además, le recibe

---

<sup>35</sup> En Plauto aparecen denominados como *Telebeos*.

<sup>36</sup> Coincide en gustos con el juicio de Estrabón, sobre este vino dulce y de alta graduación, como todos en la Grecia Clásica.

enfadada porque la noche anterior ha terminado en gatillazo por culpa del vino de Samos y de un sonoro resfriado.

**11. 3.** En realidad, se trata de una película cuidada, simpática y muy entretenida, que llevó a Reinhold Schünzel desde la gloria que había alcanzado con *Viktor und Viktoria* (1933) -la que reversionó Black Edward con Julie Andrews en el doble papel protagonista (1982)- hasta la mayor cota de popularidad y éxito en el estreno. Claro está que fue su última buena película en Alemania y el fin de su carrera de triunfos. Había tardado mucho en huir del país, como hicieran muchos de los mejores (Lubistch, Wilder). ¿Quién sabe hasta qué punto cabreó a los líderes del Reich? Pero fue lo bastante como para que tuviera que salir por piernas, aunque tarde, habiendo creído que sería capaz de flotar entre unos y otros sin implicarse. *Anfitrión* se dividía en dos partes con el fálico bogar de las naves llegando a Tebas como eje: la iconicidad freudiana es evidente. Las naves, en línea de quilla y tomadas en (quasi)contrapicado lateral desde el mar, apuntan al Arco Triunfal que parecen ir a penetrar. Los soldados bajan de la nave lanza en ristre. Las filas se yerguen marciales y las muchachas en líneas bien formadas se introducen por medio danzarinas, después de que el burgomaestre pronuncie un discurso de bienvenida: la funesta parodia de Göering, breve y aguda. Schünzel se había mostrado brillante y parecía poder reirse de todo, pero algo se le escapó de las manos. El divertido *cocktail* equivalía -ya se ha dicho- a parodiar *El triunfo de la voluntad* bajo el manto de Von Kleist. Leni Rifenstahl le devolvió el envite cuando, a partir de atletas desnudos en ruinas clásicas, relacionó la vetusta Olimpia con el estadio de Berlín abarrotado de una multitud brazo en alto. Ella parecía tomarse en serio el doble plano de mundo mítico y mundo real que ponían en contacto los atletas portadores de la antorcha para el inicio de *Olimpiada* (1936). La película arranca con una secuencia de tintes oníricos. La Grecia antigua entre brumas, estatuas que cobran vida, atletas de aspecto ário y femeninas gimnastas. La segunda parte se abre con más atletas que se bañan desnudos en un idílico lago, una imagen que parodió probablemente Visconti en *La caída de los dioses* (1969). Rifenstahl muestra una especie de declaración de principios de estética clásica germánica, inicio y cumbre del *kistch* helenista del siglo XX. Como en *Anfitrión*, se cruzaban nubes y cielos, aunque el desplazamiento era horizontal. Pero el cielo era Berlín y el dios omnipotente, Hitler. Para cuando *Olimpiada* se estrenó, *Anfitrión* había tenido un gran éxito de público en Alemania. Y Reinhold Schünzel había huido a USA, donde no se

le concedieron oportunidades. Había jugado demasiado tiempo un doble papel, como los personajes de sus dos últimas películas. Y es que el *Anfitrión* de Plauto es una obra atrevida –en el prólogo se afirma que el propio Júpiter actúa en ella–, aunque políticamente correcta para los romanos. Es brillante y cortesana, cuando Molière alude a Luis XIV. Tiende a trágica –en rigor siempre es tragicomedia– al plantear las relaciones de dioses y hombres, según Von Kleist. Es una elegante y sarcástica opereta berlinesa para Reinhold Schünzel. Pero mantiene a lo largo de los siglos cierta capacidad de cabrear a los radicales<sup>37</sup>.

## 12. Elefantes de colores

**12. 1.** *La amada de Júpiter* (1954) está basada en la comedia *Road to Rome* (1927) de Robert E. Sherwood, autor de *Los mejores años de nuestra vida* (W. Wyller, 1946). Las representaciones teatrales de *Road to Rome* y la expansión del libro eran ya un clásico cuando George Sidney estrenó su película, con una aceptable correspondencia pero sin la finura habitual del autor, ni actuaciones brillantes por parte de Howard Keel (Aníbal) ni de Esther Williams (Amytis), que no lograron su gancho habitual con el público. La trama seguía el encuentro entre Aníbal y la romana Amytis, que debe escoger entre casarse con Fabio Cunctator (Georges Sanders) o incorporarse al colegio de vestales de Roma. Meterse monja, digamos. Incluye también una trama menor en que una esclava se enamora de un cartaginés que Amytis le ha comprado y resulta ser un espía. Va, pues, de sueños femeninos que simbolizan el rechazo a la guerra por el amor. Aquel “haz el amor y no la guerra” que devino

---

<sup>37</sup> Y me permitiré una batallita. Casi a mediados de los años setenta de mil novecientos, vivo el dictador, incluí un fragmento plautino en un libro de texto para bachillerato. Citaba el relato que hace el Sosias veraz sobre el inicio de la batalla entre tebanos y telebeos. Un par de líneas contenían la observación plautina de que los dos bandos celebraban sacrificios a Júpiter convencidos de que él les daría la victoria. Bueno, pues recibí una carta, donde un desasosegado mosén me acusaba de atacar la fe de los estudiantes, porque la mitad de los soldados que rezaban se vería defraudado por su dios. Me informaba de que había presentado una denuncia –no se decía dónde, a quién, ni de qué– contra mí. Nunca más supe del fraile. Schünzel había caído cuatro décadas antes bajo el hechizo de Anfitrión. Se divirtió mucho más, pero le costó carísimo. A mí, nada: asombro y unas risas.

lema contra la Guerra de Vietnam<sup>38</sup>. El mensaje era de Sherwood que ironizaba sobre la Segunda Guerra Púnica, para exponer sus ideas pacifistas entre las dos guerras mundiales. Los delirios oníricos llegaban de la mano de los números musicales y los símbolos eran semejantes a los usados en la *Cleopatra* de DeMille. Con mayor descaro, además, en sus momentos cómicos, e incluso con una curiosa ruptura de pared sonora cuando, en un encuentro en que ella va a enseñarle una supuesta grieta por donde atravesar las murallas de Roma -supongo que una vaga referencia a la leyenda de Tarpeya-, Aníbal inicia una canción de amor. Llegan los romanos, él le reprocha a Amytis que le ha traicionado y ella contesta que, si estaba cantando a voz en grito, cualquier romano podía oírle. La vida real no admite momentos orquestados y Woody Allen tardaría más de dos décadas en abrir un armario y enseñar al violinista que punteaba el tono dramático de la escena.

**12. 2.** Pero, volvamos a Freud. Los simbolismos sexuales salpican la acción. Raptada y en la tienda de Aníbal, éste, puñal en mano -apuntando al escote de Amytis- despide al guardián y le dice que va a matarla. El guardián contesta: “¿Puedo quedarme a mirar?”. Una vez los protagonistas se encuentran a solas, Aníbal se mantiene cuchillo en mano, cuya verticalidad oscila varias veces, hasta que ella le seduce. A la mañana siguiente, un soldado toca a diana -tuba en alto- y el general sale de la tienda ya sin ganas de invadir Roma. Se encuentra sereno. Prefiere, en efecto, hacer el amor y no la guerra. De alguna manera los mensajes de Sherwood y de Sidney ligan bastante bien. Un cartaginés, por ejemplo, anota que van a invadir Roma y que Aníbal dispone de cientos de elefantes. Unos soldados, el coro, comentan que solo son sesenta, pero “ya conoces a los historiadores”. Porque los elefantes, para bien o para mal, son esenciales en la parodia. Los números de ballet en que acompañan a la pareja Champion -a esclava y el espía- aburren a las ovejas y entorpecen las buenas ideas de la película y el interesante libreto original. Pero la solución vuelve a hacerles justicia. En su escapada al campamento, donde decide -perdido el requisito- que no será vestal, Amytis había comentado que los elefantes estarían mejor pintados de colores. Cuando Aníbal se retira a Cartago con ella de rehén, los elefantes desfilan su apoteosis final en tonos pastel. ¿Hay

---

<sup>38</sup> En realidad, era ya un tópico de la elegía romana. Tal vez Propercio es el que habla más claro (3, 12, 5-6): “Permítame el hado que os muráis de una vez todos los mequinos / que preferís la guerra a un lecho fiel”.

mejor manera de decir que la guerra es un circo? La perla onírica de *La amada de Júpiter* es el baño de Amytis en la piscina de su villa familiar. Amytis escucha de labios de Fabio Cunctator que debe decidir de inmediato: esposa o vestal. Ella pide tiempo y se queda a meditar rodeada de estatuas de atletas y dioses de corte helenístico. Inicia su canción, ensoñación sin duda (“*I have a dream...*”)<sup>39</sup>: siempre ha esperado un hombre que sepa besarla y abrazarla. De hecho es la primera vez que piensa en el amante frente al guerrero. Se sumerge en la piscina y entra en el delirio erótico imaginándose cortejada por las estatuas. Al salir del agua y acabar la canción, Amytis no sabe qué hará, pero no será esposa, ni Vestal. Amante, quizás. Verbalizando la historia, Amytis ha disfrutado de un ‘sueño húmedo’, que simboliza lo que espera. Y Aníbal es el héroe capaz de preferirla a una conquista militar. Sherwod había escrito su obra para opinar sobre el absurdo de las guerras y había sido un gran éxito. La película no resultó. Vista hoy puede más la tendencia al ridículo poco controlado que lo sorprendente del mensaje. Lástima.

\* \* \*

No se ha pretendido, en este capítulo, mostrar un estudio riguroso. Solo reflexionar sobre las relaciones entre películas que parecen alejadas de la realidad y del entorno contemporáneo que las alberga. Un género cinematográfico, como la epopeya romana, que trata también de griegos, no es ajeno a la realidad, cuyas circunstancias refleja, cuyos antecedentes recuerda y cuyas consecuencias avisa. Ni siquiera la loca alienación de una comedia da la espalda a esa realidad. *Escándalos romanos* hablaba de la corrupción. *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, del engaño. *Anfitrión*, de que los poderosos (dioses o no) manipulan a los mortales y les da igual quien gane una guerra mientras ellos actúen a sus anchas. En *La amada de Júpiter*, Aníbal prefiere el amor a la guerra. Y las romanas, a un señor macizo mejor que un político aburrido. Todos esos mensajes son positivos, pacifistas, y sensatos. Inducen a sueños frívolos. Pero después, despiertan.

---

<sup>39</sup> Nada que ver con la infinita serie de canciones del mismo título, de Ray Charles, Gary Moore o Abba. Ni mucho menos con el discurso de Luther King (28/08/1963).

**FUENTES FILMOGRÁFICAS  
Y SERIES DE TELEVISIÓN**  
para el Estudio de la Tradición Clásica





### Mito/ fábula/ leyenda

Dafne	<i>La leyenda de Dafne</i> ( L. Feuillade, 1910, <i>La légende de Daphné</i> )
Danaides	<i>El tonel de las Danaides</i> (Méliès, 1900 <i>Le tonneau des Danaïdes</i> )
Diana	<i>La historia de Diana</i> (F. W. Huntley, USA 1914, <i>The Story of Diana</i> )
Dionisio	<i>Las tres bacantes</i> ( Méliès, 1900, <i>Les trois bacchantes</i> ) <i>Fantasia</i> (W. Disney, USA 1940, <i>Fantasy</i> ) <i>Las Bacantes</i> (G. Ferroni, It. 1960, <i>Le baccanti</i> )
Faón	<i>Safo</i> (P. Francisci, It. 1960, <i>Sapho, Venere di Lesbo</i> )
Flora y Céfito	<i>Flora y Céfito</i> (Sorgius, Fr.1911, <i>Flore et Zephire</i> )
Hércules/ Maciste et alii.	<i>Hércules, Los trabajos de</i> (anónimo, 1910, <i>Les douze travaux d'Hercule</i> ) <i>Hércules</i> (P. Francisci, It. 1957, <i>Le fatiche di Ercole</i> ) <i>Hércules y la reina de Lidia</i> (P. Francisci, It. 1959, <i>Ercole e la regina di Lidia</i> ) <i>Hércules, La venganza de</i> (V. Cottafavi, It. 1960, <i>La vendetta di Ercole</i> ) <i>Hércules, Las aventuras de</i> (C.L.Bragaglia, It. 1960, <i>Gli amori di Ercole</i> ) <i>Hércules a la conquista de Atlántida</i> (V. Cottafavi, It. 1961, <i>Ercole alla conquista di Atlantide</i> ) <i>Hércules en el centro de la Tierra</i> (M. Bava, It. 1961, <i>Ercole al centro della Terra</i> ) <i>Hércules, Ulises contra</i> (M. Caiano, It. 1961, <i>Ulisse contro E.</i> ) <i>Hércules, La furia de</i> (G. Parolini, It. 1962, <i>La Furia di E.</i> ) <i>Hércules y los tres mosqueteros</i> (E. Bernds, USA 1962 <i>The three stooges meet Hercules</i> ) <i>Hércules contra Maciste</i> (C. Campogalliani, It. 1963, <i>Ercole contro Maciste</i> ) <i>Hércules etc., Los invencibles</i> (G. Capitani, It. 1964,

- Ercole, Sansone, Maciste, Ursus: gli invincibili*  
*Hércules contra los hijos del Sol* (O. Civirani, It. 1964, *Ercole contro i figli del sole*)  
*Hércules contra los tiranos de Babilonia* (D. Paolella, It. 1964, *E. contro i tiranni di Babilonia*)  
*Hércules contra Moloch* (G. Ferroni, It. 1964, *Ercole contro Moloch*)  
*Hércules contra Roma* (P. Pierotti, It. 1964, *Ercole contro Roma*)  
*Hércules contra Sansón* (P. Francisci, It. 1964, *Ercole sfida Sansone*)  
*Hércules, El desafío de los Gigantes* (M. Lucidi, Ita. 1964, *La sfida dei Giganti*)  
*Hércules, El triunfo de* (A. Martini, It. 1964, *Il trionfo di Ercole*)  
*Hércules y la princesa de Troya* (A. Band, USA 1965, TV, *Hercules and the Princess of Troy*)  
*Hércules, El desafío de* (L. Cozzi, It. 1982, *Ercole*)  
*Hércules en Nueva York* (A. Seidelman, USA 1970, *Hercules in New York*)  
*Hércules, El desafío de* (L. Cozzi, It. 1983, *Ercole*),  
*Hércules 2, La furia del Coloso* (L. Cozzi, It. 1985, *Ercole II*)  
*Hércules y las amazonas* (B. Norton, USA 1994, TV, *Hercules and the Amazon Women*)  
*Hércules y el reino perdido* ( R. Trebor, USA 1994, TV, *Hercules and the Lost Kingdom*)  
*Hércules y el círculo de fuego* (D. Lefler, USA 1994, TV, *Hercules and the Circle of Fire*)  
*Hércules en el mundo subterráneo* (B. L. Norton USA 1994, TV, *Hercules in the Underworld*)  
*Hércules en el laberinto del minotauro* ( J. Becker, USA 1994, TV, *Hercules in the Maze of the Minotaur*)  
*Hércules: Sus viajes legendarios* (USA 1995-1999, TV 6 temp., 111 episodios, *Hercules: The Legendary Journeys*.)

## Filmografía

- Hércules* (W. Disney Pro., 1997 USA, *Hercules*)
- Hércules, El joven* (C. Graves et al., USA 1998, TV 50 episodios, *Young Hercules*)
- Hércules* (R. Young, USA 2005, TV, *Hercules*)
- Hércules. El origen de la leyenda* (R. Harlin, USA 2014, *The Legend of Hercules*).
- Maciste* (G. Pastrone, It. 1915, *Maciste*)
- Maciste Alpino* (G. Pastrone, It. 1916, *Maciste Alpino*)
- Maciste Bersagliere* (U. Mozzato, It. 1916, *Maciste Bersagliere*)
- Maciste Atleta* (V. Denizot, It. 1917, *Maciste Atleta*)
- Maciste Policía* (G. Brignone, It. 1917, *Maciste Poliziotto*)
- Maciste Medium* (G. Brignone, It. 1917, *Maciste Medium*)
- Maciste Sonámbulo* (G. Brignone, It. 1918, *Maciste Sonambulo*)
- Maciste Turista* (Ch. Sierra, It. 1918, *Maciste Turista*)
- Maciste I* (C. Campogalliani, It. 1919, *Maciste I*)
- Maciste Enamorado* (L. Borgnetto, It. 1919, *Maciste Innamorato*)
- Maciste, La revancha de* (C. Campogalliani, It. 1919, *La Rivincita di Maciste*)
- Maciste, La Trilogía de* (C. Campogalliani, It. 1919, *La Trilogia de Maciste*)
- Maciste, Las vacaciones de* (R.L. Borgnetto, It. 1920, *Maciste in vacanza*)
- Maciste salvado de las aguas* (R.L. Borgnetto, It. 1920, *Maciste salvato delle acque*)
- Maciste contra Maciste* (R.L. Borgnetto, It. 1923, *Maciste contro Maciste*)
- Maciste y el cofre chino* (C. Boese, Al. 1923, *Maciste und die chinesische truhe*)
- Maciste y el sobrino americano* (E. Rodolfo, It. 1924, *Maciste e il Nipote d'America*)
- Maciste Emperador* (G. Brignone, It. 1924, *Maciste Imperatore*)

*Maciste contra el Jeque* (M. Camerini, It. 1925, *Maciste contro lo sceicco*)

*Maciste en el infierno* (G. Brignone, It. 1926, *Maciste all'inferno*)

*Maciste en la jaula de los leones* (G. Brignone, It. 1926, *Maciste nella gabbia dei leoni*)

*Maciste, El gigante de los Dolomitas* (G. Brignone, It. 1926, *Il gigante delle Dolomiti*)

*Maciste, El Gigante del Valle de los Reyes* (C. Campogalliani, It. 1960 *Maciste nella valle dei Re*)

*Maciste, La reina de las Amazonas* (V. Sala, It. 1960, *La regina delle amazzoni*)

*Maciste el Coloso* (A. Leonviola, It. 1961, *Maciste nella terra dei ciclopi*)

*Maciste, Puños de hierro* (S. Corbucci, It. 1961, *Maciste contro il Vampiro*)

*Maciste el invencible* (A. Leonviola, It. 1961, *Maciste l'uomo piu forte del mondo*)

*Maciste en la Corte del Gran Khan* (R. Freda, It. 1961, *Maciste nella corte del Gran Khan*)

*Maciste, El triunfo de* (A. Antón, It. 1961, *Il trionfo di Maciste*)

*Maciste, El gladiador invencible* (A. Momplet, It. 1961, *Il gladiatore invincibile*)

*Maciste, El retorno de* (M. Costa, It. 1962, *Il gladiatore di Roma*)

*Maciste contra el Jeque* (D. Paolella, It. 1962, *Maciste contro lo sceicco*)

*Maciste en los infiernos* (R. Freda, It. 1962, *Maciste all'inferno*)

*Maciste contra los monstruos* (G. Malatesta, It. 1962, *Maciste contro i mostri*)

*Maciste y los cazadores de cabezas* (G. Malatesta, It. 1962, *Maciste contro i tagliatori di teste*)

*Maciste, La furia de* (M. Lupo, It. 1962, *Maciste il gladiatore piu forte del mondo*)

*Maciste, Los tres invencibles* (M. Lupo, It. 1963,

## Filmografía

*Maciste l'eroe piu grande del mondo*)

*Maciste, El zorro contra* (U. Lenzi, It. 1963, *Il zorro contro Maciste*)

*Maciste en la corte del Zar* (A. Anton, It. 1963, *Maciste alla corte dello Zhar*)

*Maciste en la minas del rey Salomón* (M. Andrews, It. 1964, *Maciste nelle miniere di re Salomon*)

*Maciste gladiador de Esparta* (M. Caiano, It. 1964, *Maciste, gladiatore di Sparta*)

*Maciste en el Valle del Eco* (A. Anton, It. 1964, *Il valle dell'Eco Tonante*)

*Maciste, Los invencibles hermanos* (R. Mauri, It. 1964, *Gli invincibili fratelli Maciste*)

*Maciste, Hércules contra los bárbaros* (D. Paolella, It. 1964, *Maciste nell'inferno di Gengis Khan*)

*Maciste contra los mongoles* (D. Paolella, It. 1964, *Maciste contro i mongoli*)

*Maciste contra los fantasmas* (G. Gentiluomo, It. 1964, *Maciste e la Regina de Samar/contro gli uomini della luna*)

Ursus *Ursus* (C. Campogalliani, It. 1961, *Ursus*)

*Ursus en el valle de los leones* (C.L.Bragaglia, It. 1962, *Ursus nella valle dei leoni*)

*Ursus el gladiador rebelde* (D. Paolella, It. 1963, *Ursus gladiatore ribelle*)

*Ursus el gladiador* (D.Paolella, It. 1967, *Ursus gladiatore invencibile*)

*Ursus en la tierra del Fuego* (G.C. Simonelli, It. 1963, *Ursus nella terra di Fuoco*)

Goliat *Goliat contra los bárbaros /El terror de los bárbaros* (C.Campogalliani, It. 1959, *Il terrore dei barbari*)

*Goliat contra los gigantes* (G. Malatesta, It. 1962, *Goliath contro i giganti*)

*Los siete espartanos/Los siete gladiadores* (P. Lazaga, E. 1962)

*Las gladiadoras* (A. Leonviola, It. 1963, *Le Gladiatrice*)

- Taur, Rey de la Fuerza Bruta* (A. Leonviola, It. 1963, *Taur, il Re della forza bruta*)
- Gladiadores Espartanos* (A. de Martino, It. 1964, *La rivolta dei sette*)
- Los invencibles* (A. de Martino, It. 1964, *Gli invencibile sette*)
- El magnífico gladiador* (A. Brescia, It. 1964, *Il magnifico gladiatore*)
- El triunfo de los 10 gladiadores* (N.Nostro, It. 1965, *Il trionfo dei dieci gladiatori*)
- Los esclavos más fuertes del mundo* (M. Lupo, It. 1964, *Gli schiavi piu forti del mondo*)
- El retorno del gladiador invencible* (A. Albertini, It. 1971, *Il ritorno del gladiatore piu forte del Mondo*)
- Las amazonas* (T. Young, It. 1975, *Le guerriere dal seno nudo*)
- Jasón *El vellocino de oro* (*The Golden Fleece*, 1918)
- Hércules* (P. Francisci, It. 1957, *Hercules*)
- Los gigantes de la Tesalia* (R. Freda, It. 1960, *I giganti della Tessaglia*)
- Jasón y los Argonautas* (D. Chaffey, GB, 1963 *Jason and the Argonauts*)
- Jasón y los Argonautas* (Nick Willing, USA 2000, TV, *Jason and the Argonauts*)
- Júpiter *El trueno de Júpiter* (Méliès, 1903, *Le tonnerre de Jupiter ou la maison del muses*)
- Hércules: Sus viajes legendarios* (USA 1995-1999, TV)
- Furia de Titanes* (D. Davis, USA 1981, *Clash of the Titans*)
- Furia de Titanes* (L. Leterrier, USA 2010, *Clash of the Titans*)
- Ira de Titanes* (Jonathan Liebesman, USA 2012, *Wrath of the Titans*)
- Marte *Marte, Dios de la Guerra* (M. Baldi, It. 1962, *Marte Dio della guerra*)

Filmografía

- Neptuno *Neptuno y Anftrite* ( Méliès, 1899, *Neptune et Amphitrite*)  
*Percy Jackson y el ladrón del rayo* (Chris Columbus, USA 2010, *Percy Jackson and the Olympians: The Lightning Thief*)  
*Percy Jackson y el mar de los monstruos* (Thor Freudenthal, USA 2013, *Percy Jackson: Sea of Monsters*)
- Ninfas *El velo de las ninfas* (Romeo Bossetti, 1909, *Le voile des Nymphes*)
- Pandora *La caja de Pandora* (L. Feuillade, Fr. 1909, *La boîte de Pandore*) (*Varia*)
- Perseo *El valle de los hombres de piedra* ( A. de Martino, It. 1963, *Perseo l'invincibile*)
- Prometeo *Prometeo* (R. Bossetti, 1908, *Prométhée*)
- Pygmalión *Pigmalión y Galatea* (Méliès, 1898, *Pygmalion et Galatée*)  
*Galatea* (Méliès, 1910, *Galatée*)
- Tántalo *El suplicio de Tántalo* (F. Zecca, 1902, *Le supplice de Tantale*)
- Teseo *Teseo y el minotauro* (John S. Blackton, 1910, *Theseus and the minotorus*)  
*El hilo de Ariadna* (M. Caserini, It. 1920, *Il filo d'Arianna*)  
*El hilo de Ariadna* (E. Perego, It. 1928, *Il filo d'Arianna*)  
*El monstruo de Creta* (S. Amadio, It. 1960, *Teseo contro il minotauro*)
- Titanes *Los Titanes* (D. Tessari, It. 1961, *I Titani*)  
*Furia de Titanes* (D. Davis, USA 1981, *Clash of the Titans*)  
*Furia de Titanes* (L. Leterrier, USA 2010, *Clash of the Titans*)
- Venus *El nacimiento de Venus* (M. Caussade, 1900, *La naissance de Venus*)

- et al.*            *Venus y Adonis* (A. Guy,1901, *Venus et Adonis*)  
*Amor y Psique* (R. Bossetti, 1908, *L'amour et Psyche*)  
*Venus y Adonis* (O.Turner, USA. 1912, *Venus and Adonis*)  
*La historia de Venus* (F. W. Huntley, USA 1914, *The Story of Venus*)  
*La historia de Cupido* (F. W. Huntley, USA 1914, *The Story of Cupid*)  
*Las aventuras del Barón Munchausen* (T. Gillian, USA 1988, *The Adventures of Baron Munchausen*)
- Vulcano        *Titán contra Vulcano* (E. Salvi, 1962, *Vulcano, figlio di giove*)

### **Tragedia / mito**

- Edipo            *Edipo Rey* (A. Calmettes, 1908, *Oedipe Roi*)  
*Edipo Rey* (G. de Liguoro, It. 1910, *Edipo Re* )  
*Edipo Rey* (T. Bouwmeester, GB 1912, *Oedipus Rex* )  
*Edipo Rey* ( T. Guthrie, GB.1957, *Oedipus Rex* )  
*Edipo rey* (P. P. Pasolini, It.1967, *Edipo Re*)  
*Edipo rey* (Ph. Saville, GB. 1967, *Oedipus the king*)  
*Edipo rey* (D. Taylor, GB. 1984 TV, *Oedipus the King*)  
*Edipo alcalde* (J.A. Triana, E. 1996, *Edipo Alcalde*)  
*Edipo en Colona* (D. Taylor, GB 1984, TV, *Oedipus the king*)  
*Edipo rey* (J.T. Rose, USA 2008, *Oedipus rex*)
- Las troyanas    *Las troyanas* (M. Cacoyannis, Gr. 1971 *The Trojan Women*)
- Medea            *Medea* (P. Paolo Pasolini, It.1970, *Medea*)  
*Medea, Grito de mujer* (J. Dassin, Gr. 1978, *A dream of passion*)  
*Medea* (L. von Trier, Di. 1988, *Medea*)



Filmografía

- Medea* (A. Ripstein, Mx. 2000)  
*Medea Redux* (N. LaBute, USA 2000)  
*Medea miracle* (T. Bernardi, Fr. 2007)
- Electra  
*Electra* (E.M. Pasquali, It. 1909)  
*Electra* (J.S. Blackton, USA 1910, *Elektra*)  
*Electra* (M. Cacoyannis, Gr.1962, *Elektra*)  
*Electra* (J. Kemp-Welch, GB 1962, TV, *Electra*)  
*Electra* (T. Zarpas, Gr. 1962, *Elektra*)  
*El reñidero* (R. Mugica, Ar. 1964)  
*Electra* (T. van Beek, ND 1967, TV, *Elektra*)  
*Sandra* (L. Visconti, It. 1965, *Vaghe stelle dell'orsa*)  
*Electra* (M. Jancso, Hu. 1974, *Elektra*)
- Ifigenia  
*Ifigenia* (M. Cacoyannis, 1977, *Iphigenia*)  
*Ifigenia en Aulis* (D. Taylor, GB TV, 1990)
- Antígona  
*Antígona* (G.Tzavellas, Gr. 1961, *Antigona*)  
*Los caníbales* (L. Cavani, It. 1970, *I cannibali*)
- Fedra/ Hipólito  
*Fedra* ( O. Gherardini, It. 1909, *Fedra*)  
*Fedra* (M. Mur Oti, E. 1956)  
*Fedra* (J. Dassin, Fr. 1962, *Fedra*)  
*El engaño* (R. Vadin, Fr. 1966, *La Curée*)  
*Fedra West* (J. Romero Marchent, E. 1968)  
*Fedra* (P. Jourdan, Fr. 1968, TV, *Phèdre*)  
*Fedra* (P. Cardinal, Fr. 1988, TV, *Phèdre*)  
*Fedra* (St. Metge, Fr. 2003, TV, *Phèdre*)  
*Fedra*, (S. Bitonti, It. 2006, *Fedra*)  
*Fedra* (N. Hytner, Fr. 2009, TV, *Phèdre*)
- Prometeo  
*Prometeo Encadenado* (D. Gaziadis, Gr. 1927)
- Las Bacantes*  
*Las bacantes* (G. Ferroni, It. 1960, *Le baccanti*)
- Siete contra Tebas*  
*La profetisa de Tebas* (G. Méliès, Fr. 1908, *La prophétesse de Thebes*)  
*Los siete en Tebas* (R. Ferguson, It. 1963, *I sette a*

Varia

*Tebe*)

*Acteón* (J. Grau, E.1965)

*Exploding Oedipus* (M. Lafia, USA 2001, *Exploding Oedipus*)

*Edipo rey* (J. T. Rose, USA 2008, *Oedipus Rex*)

*El continente perdido* (G.Pal, USA 1961, *Atlantis the Lost Continent*)

*El rapto de Perséfone* (G. Grigoriou, Gr. 1956, *Arpagi tis Persefonis*)

*Historia de la humanidad* (I. Allen, USA 1957, *The Story of Mankind*)

*Olimpiada* (L.Riefenstahl, Al. 1937, *Olympiad Film*)

*Orfeo* (J. Cocteau, Fr. 1950, *Orphée*)

*Orfeo Negro* (M. Camus, Br. 1959, *Orfeu Negro*)

*El testamento de Orfeo* (J. Cocteau, Fr. 1960, *Le testament d'Orphée*)

*Pantha Rei* (B. Haanstra, N.1952, *Pantha Rei*)

*Pigmalión* (A. Asquith, GB 1938, *Pygmalion*)

*My fair Lady* (G. Cuckor, USA 1964, *My fair Lady*)

*Ulises* (W. Nekes, Al. 1982, *Ulisses*)

*La mirada de Ulises* (T. Angelopoulos, Gr. 1995, *To vlemma tou Odyssea*)

*En busca de Venus* (E. J. Collins, USA 1914, *The Pursuit of Venus*)

*El triunfo de Venus* (E. Bower Hesser, USA 1918, *The Triumph of Venus*)

*La olimpiada del sexo* (R. Thile, Al. 1972, *Gelob sei was hart macht*)

*La Venus teñida* (C. M. Hepworth, USA 1921, *The Tinted Venus*)

*El templo de Venus* (H. Otto, USA 1923, *The Temple of V.*)

*Home Talent* (M. Sennett, USA 1921)

**Comedia**

- Anfitrión *Anfitrión* (Louis Feuillade, 1910, *Amphytrion*)  
*Anfitrión 1/2* (R.Schunzel, Al./ Fr. 1935, *Les dieux s'amussent*), *Aus den volken kommt das gliück*
- Lisístrata *Lisístrata* (Louis Feuillade, 1910, *Lysistrata*)  
*El esposo de la guerrera* (W. Lang, USA 1933, *The Warrior's Husband*)  
*Lisístrata* (Ch. Jaque, Fr. 1953, *Destinées* Ep. 3)  
*El segundo sexo fuerte* (G. Marshall, USA 1955, *The second greatest sex*)  
*Lisístrata* (F. Kortner, Al. 1961, *Die Sendung der Lysistrata*)  
*Lisístrata* (N. Matzas, Gr. 1967, *Lysistrata*)  
*Lisístrata* (J. Matt, USA 1968, *Lysistrata*)  
*Lisístrata* (G. Zervoulakis, Gr. 1972, *Lysistrata*)  
*The girls* (M. Zetterling, Su. 1972)  
*Lisístrata* (F. Bellmunt, E. 2003)
- Díscolo *Díscolo* (D. Dadiras, Gra. 1966, *Dyscolos*)
- Varia et parodiae* *Golfus de Roma* (R. Lester, USA 1966, *A funny thing happened in the way to the forum*)  
*Up Pompeiii* (GB, BBC TV 1970)  
*Chelmsford 123* (GB, Ch. 4TV, 19888-90)  
*Medium* (H. Rosenfeld, Al.1921, *Das Medium*)  
*Home Talent* (M. Sennett USA 1921, *Home Talent*)  
*Maridos y Mujeres* (A. Holubar, USA, 1921, *Man-Woman Marriage*)  
*Las Tres Edades* (B. Keaton, USA 1923, *The Three Ages*)  
*Locura yanqui* (H. Otto y M. Elvey, USA 1924, *The folly of vanity*)  
*Circe, la maga* (R. Z. Leonard, USA 1924, *Circe the enchantriss*)  
*Oh, Oh, Cleopatra* (J. Santley USA 1931)  
*Las Castigadoras* (E.Cline, USA 1928, *Vamping*)

*Venus*)

*Escándalos romanos* (F. Tuttle, USA 1933, *Roman Scandals*)

*La vida Nocturna de los Dioses* (L. Sherman, USA 1935, *Night Life of the Gods*)

*Pigmalión* (E. Engel, Al. 1935, *Pygmalion*)

*Pigmalión* (A. Asquith GB 1938, *Pygmalion*)

*El rapto de las Sabinas* (M. Bonnard, It. 1945, *Il ratto delle Sabine*)

*La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (R. Gavaldón, Mex. 1946)

*Venus era mujer* (W.A. Seiter, USA 1948, *One touch of Venus*)

*O.K. Nerón* (M. Soldati, It. 1951, *O.K Nerone*)

*Ticio, Gayo y Sempronio* (M. Marchesi, It. 1951, *Tizio, Caio, Sempronio*)

*El talón de Aquiles* (M. Amendola, It. 1952, *Il tallone d'Achille*)

*La manzana de la discordia* (M. Allegret, It. 1953, *L'amante di Paride*)

*Dos noches con Cleopatra* (M. Mattoli, It. 1953, *Due notti con Cleopatra*)

*Siete novias para siete hermanos* (S. Donen, USA 1954, *Seven brides for seven brothers*)

*Maciste contra Hércules en el valle de los Guai* (M. Mattoli, It. 1961, *Maciste contro Ercole nella valle dei Guai*)

*Maciste, Totó contra* (F. Cerchio, It. 1961, *Toto contro Maciste*)

*Hércules y los tres mosqueteros* (E. Bernds, USA 1962, *The thre stooges meet Hercules*)

*Escuela de seductoras* (L. Klimovsky, E. 1962)

*Nerón 71* (W. Filippi, It. 1962, *Nerone 71*)

*Roma contra Roma* (G. Vari, It. 1963, *Roma contro Roma*)

*Si todas las mujeres del mundo...* (N. Matzas, Gr.

## Filmografía

1967)

*Cuando los hombres llevaban cachiporra...* (B. Corbucci, It. 1971, *Quando gli uomini...*)

*La olimpiada del sexo* (R. Thile, Al. 1972, *Gelobt sei was hart macht*)

*El poder* (A. Tretti, It. 1972, *Il potere*)

*Bacanales romanas I* (J. Most, E. 1982)

*Bacanales romanas II* (J. Most, E. 1985)

*SPQR, Golfos de Broma* (D.C.Vanzina, It. 1995, *SPQR*)

*Man fast* (T. Judelle, USA 2003)

### Novela

*Dafnis y Cloe* *Dafnis y Cloe* (O. Laskos, Gr. 1931, *Dafnis kai Chloe*)

*Mikres Afrodites* (N. Koundouros, Gr. 1962,)

*Dafnis y Cloe, 66* (M. Esharopoulos, Gr.1966, *D.kai C.66*)

*Dafnis y Cloe, La iniciación en el amor* (J.Aguirre, E. 1976)

*Satiricón* *Satyricon* (G. Polidoro, It. 1968, *Satyricon*)

*Fellini-Satyricon* (F. Fellini, It. 1969, *Fellini-Satyricon*)

*Satiriconísimo* (M. Laurenti, It. 1971, *Satiriconissimo*)

*El asno de oro* *El asno de oro* (S. Spina, It. 1970, *L'asino d'oro: Processo per fatti strani contro Lucius Apuleius, cittadino romano*)

### Homero y leyendas Troyanas

**a.C.** *La caída de Troya* (Giovanni Pastrone, It. 1910, *La caduta di Troia*)

*La iliada o El sitio de Troya* (Manfred Noa, 1924, 1. *Der Raub der Helena*, 2. *Der Untergang Troias*)

*Iliada* *La vida privada de Helena de Troya* (A. Korda, USA 1927, *The private Life of Helen of Troy*)

- La reina de Esparta* (M. Noa, It./ Al 1930., *La regina di Sparta*)
- ca. s. XIII *La manzana de la discordia* (M. Allegret, 1953, *L'amante di Paride*)
- Helena de Troya* (R. Wise, USA 1956, *Helen of Troy*)
- La guerra de Troya* (G. Ferroni, It. 1961, *La guerra di Troia*)
- La ira de Aquiles* ( Mario Girolani, It. 1962, *L'ira d'Acille*)
- The Trojan Horse* (*El caballo de Troya*) (1962)
- El león de Tebas* (G. Ferroni, It. 1964, *Il leone di Tebe*)
- Helena... pero de Troya* (A. Brescia, It. 1972, *Elena sì, Ma... Di Troia*)
- Helena de Troya* (J.K. Harrison, USA TV 2003, *Helen of Troy*)
- Troya* (W. Petersen, USA 2004, *Troy*)
- Odisea* *Ulises y Polifemo* (Méliès,1905, *L'ile de Calypso*)
- Ulises, El regreso de* (André Calmettes,1908, *Le retour d'Ulysse*)
- La Odisea* (G. Liguoro, It. 1911 *L'Odissea d'Homero*)
- El canto de Circe* (G. Liguoro, It. 1920, *Il canto di Circe*)
- Ulises* (M. Camerini, It. 1954 *Ulisse*)
- Ulises, Las aventuras de* (F. Rossi et al.It. 1968, *L'avventura di Ulisse*)
- La Odisea* (A. Konchalovsky, USA TV 1997)*The Odyssey*)
- Safo
- s. VII *Safo* (P. Francisci, It. 1960, *Sapho, Venere di Lesbo*)
- Tirteo *Tirteo* (L.Feuillade, Fr. 1912, *Tyrtée*)

Filmografía

- Guerras Médicas *Afrodite, diosa del amor* (M. Bonnard, It. 1958, *Afrodite, dea dell'amore*)  
*Afrodite, diosa del amor* (J. d'Amato, It. 1997, *Afrodite, dea dell'amore*)  
*La Batalla de Maratón* (J. Tourneur, It. 1959, *La Bataglia di Maratona*)  
*El león de Esparta* (R. Maté, Gr. 1962, *The 300 Spartans*)  
*Boom* (D. Dadiras, Gr. 1972, *Ippocratis kai demokratia*)  
*Hipócrates* (E. Thalassinos, Gr. 1972, *Ippocratis*)  
*Damón y Pitias* (O. Turner, USA 1908, *Damon and Pythias*)
- S.V  
 Siracusa *El tirano de Siracusa* (L. Feuillade, Fr. 1911, *Le tyran de Syracuse*)  
*Damon y Pitias* (O. Turner, USA 1914, *Damon and Pythias*)  
*Los muchachos de Siracusa* (A. Hollubar, USA 1940, *The boys from Syracuse*)  
*El tirano de Siracusa* (A. Cardone, It. 1962, *Il tiranno di Siracusa*)
- Platón/  
 Sócrates *Sócrates* (R. Rosellini, It. 1970 TV, *Socrate*)  
*Friné* (M. Bonnard, It. 1953, *Friné, cortigiana d'Oriente*)
- Praxíteles *et al.* *La esclava de Fidias* (L. Perret, Fr. 1917, *L'esclave de Phidias*)
- S.IV  
 Filipo /  
 Alejandro *Alejandro Magno* (R. Rossen, USA 1956 *Alexander the Great*)  
*Alejandro* (O. Stone, USA 2004, *Alexander*)  
*El joven Alejandro* (J. Merhi, Eg. 2010, TV, *Young Alexander the Great*)
- Rodas *El Coloso de Rodas* (S. Leone, It. 1960, *Il colosso di Rodi*)
- S. III  
 Argos *La virgen de Argos* (L. Feuillade, Fr. 1911, *La vierge d'Argos*)

Esparta *La rebelión de lo siete* (A. de Martino, It. 1965, *La rivolta dei sette*)

### Historia de Roma

Troya-Cartago-  
Roma *La leyenda de Eneas* (G.Rivalta, It. 1962, *La leggenda di Enea*)

*La Eneida* (F. Rossi, It. 1980, TV, *L' Eneida*)

Era Troyana  
Fundación *Rómulo y Remo* (S. Corbucci, It. 1961, *Romolo e Remo*)

ca. 753- S.IV *La rebelión de las Sabinas* (A. Gout, Mx.1960 *El rapto de las sabinas*)

*El rapto de las Sabinas* (R. Pottier, It. 1962, *Il ratto delle Sabine*)

Monarquía *Las vírgenes de Roma* (V. Cottafavi , It. 1960, *Le vergini di Roma*)

*La espada del vencedor* (T. Young y F. Baldi, It. 1961, *Orazi e Curiazi*)

*Brazo de hierro* (G. Ferroni, It. 1964, *Mucio Scaevola, il colosso di Roma* )

*Coriolanus* (R. Fiennes, 2011 GB, *Coriolanus*)

*Coriolano, héroe sin patria* (G. Ferroni, It. 1963 *Coriolano, eroe senza patria*)

*Tarquino el Soberbio* (A. Capellani, Fr. 1908, *Tarquin le Superbe*)

*La vestal* (A. Capellani, Fr. 1908, *La vestale*)

*La venganza de Licinius* (A. Capellani, Fr. 1910, *La vengeance de Licinius*)

*Esclavas de Roma* (C.L. Bragaglia, It. 1961, *Le vergini di Roma*)

*Brenno, enemigo de Roma* ( G. Gentilomo, It. 1963, *Brenno, il nemico di Roma*)

S. I  
Guerras *El esclavo de Cartago* (L. Maggi, It. 1910, *Lo schiavo di Cartagine*)

Púnicas etc. *La sacerdotisa de Cartago* (Sorgius, Fr. 1911, *La pretresse de Carthage*)

III/ II *La destrucción de Cartago* (M. Caserini, It.1912 *Distruzione di Cartagine*)



Filmografía

- Cabiria* (G. Pastrone, It.1913, *Cabiria*)  
*Salambó* ( P. Marodon, Fr. 1914, *Salambo*)  
*Delenda Carthago* (L. Maggi, It. 1914, *Delenda Carthago*)  
*Escipión el Africano* (C.Gallone, It. 1937, *Scipione l'Africano*)  
*La amada de Júpiter* (G. Sidney, USA 1954, *Jupiter's darling*)  
*Esclavas de Cartago* (G. Brignone, It. 1957 *Le schiave di Cartagine*)  
*Cartago en llamas* (C. Gallone, It.1959 *Cartagine in Fiamme*)  
*La batalla de Siracusa* (P. Francisci, It. 1959, *L'assedio di Siracusa*)  
*Aníbal* (E.G.Ulmer, It. 1959, *Hannibal* )  
*Salambó* (S. Grieco, It. 1959, *Salambo*)  
*Escipión El Africano* (L. Magni, It. 1971, *Scipione detto Anche l'Africano*)  
*La destrucción de Corinto* (M. Costa, It. 1961, *Il conquistatore di Corinto*)
- S. I *Espartaco* (O. Gherardini, It. 1909, *Spartaco*)  
Espartaco *Espartaco* (F. Alberini, It. 1911, *Spartaco* )  
*Espartaco* (E.M.Pasquali, It. 1911, *Spartaco, il gladiatore della Tracia*)
- Craso *Espartaco* (R. Chiosso, It. 1912, *Spartaco*)  
*Espartaco* (G. E. Vidali, It. 1913, *Spartacus, il gladiatore della Tracia*)  
*Espartaco* (E. Mushin, URSS 1928, *Spartak*)  
*Espartaco* (R. Freda, It.1952 *Spartaco, il gladiatore della Tracia*)  
*Espartaco* (S. Kubrick, USA 1960, *Spartacus*)  
*Espartaco, El hijo de* (S. Corbucci, It. 1962, *Il figlio di Spartaco*)  
*Espartaco, La venganza de* (M. Lupo, It. 1964, *La vendetta di Spartaco*)

*Espartaco y los diez gladiadores* (N. Nostro, It. 1964, *Spartaco e i dieci gladiatori*)

*Dos gladiadores* (M. Caiano, It. 1964, *I due gladiatori*)

*Espartaco* ( V. Derbenyov, URSS. 1970, *Spartak*)

*Espartaco* (*Spartacus*, 2004 TV)

*Espartaco, sangre y arena* (2009, *Spartacus, blood and sand* TV)

*Catilina* (Mario Caserini, 1908, *Catilina*)

**Triunviratos**

César,

M. Antonio,

Cleopatra,

*La muerte de Julio César* (Méliès, 1907, *La mort de Jules Cesar*)

*Julio César* (J. S. Blackton, USA1908, *Julius Caesar*)

*Julio César* (Giovanni Pastrone,1909,*Giulio Cesare o Brutus*)

*Julio César* (Theo Bouwmeester, 1910, *Julius Caesar*)

*Julius Caesar* (F.R. Benson, GB.1912, *Julius Caesar*)

*Julio César* (E. Guazzoni, It.1914,*Caio Giulio Cesare*)

*Julio César* (D. Bower, GB TV, 1938, *Julius Caesar*)

*Julio César* (D. Bradley, USA 1950, *Julius Caesar*)

*Julio César* (J.L. Manckiewicz, USA 1953, *Julius Caesar*)

*Julio César* (S. Burge, GB. 1970, *Julius Caesar*)

*Bruto* (E.Guazzoni, It. 1910, *Brutus*)

*Bruto II* (G. Liguoro, It. 1910, *Brutus II*)

*La esclava de Roma* (S. Grieco, It. 1960, *La schiava di Roma*)

*Julio César contra los piratas* (S. Grieco, It. 1962, *Giulio Cesare contro i pirati*)

*Julio César, el conquistador de las Galias* (A. Anton, It. 1963, *Giulio Cesare, conquistatore delle Gallie*)

## Filmografía

- Solo contra Roma* (H. Wise, It. 1962, *Solo contro Roma*)
- Los gigantes de Roma* (A. Margheriti, It. 1964, *I giganti di Roma*)
- Druidas* (J. Dorfmann, Fr. 2001, *Vercingétorix*)
- Julio César* (U. Edel, USA 2002 TV, *Julius Caesar*)
- Julio César* (L. Tabish, USA 2008, TV, *Julius Caesar: A Surrealist Film*)
- Dos horas menos cuarto antes de Cristo* (J. Yanne, Fr. 1982, *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*)
- César y Cleopatra* (*Caesar in Egypt*, 1910)
- César y Cleopatra* ( G. Pascal GB. 1945, *Caesar and Cleopatra*)
- César y Cleopatra* (Showcase TV, USA 1956, *Caesar and Cleopatra*)
- César y Cleopatra* (G.E.T. TV, USA 1959, *Caesar and Cleopatra*)
- César y Cleopatra* (J. C.Jones, GB. 1976, TV, *Caesar and Cleopatra*)
- César y Cleopatra* (D. McAnuff, Can. 2009, TV, *Caesar and Cleopatra*)
- Una reina para el César* (P. Pierotti, It. 1962, *Una regina per Cesare*)
- Cleopatra* (G. Méliès, 1899, *Cléopâtre*)
- Cleopatra, el amante de* (USA, 1909)
- Cleopatra*, (F. Zecca, Fr. 1910, *Cléopâtre*)
- Cleopatra, las pasiones de una princesa egipcia* (T. Trenkel, USA 1911, *The passions of a egyptian princess*)
- Cleopatra* (Ch.L.Gaskill, USA.1912, *Cleopatra*)
- Cleopatra* (M. Mariaud, Fr. 1913, *Cléopâtre*)
- Cleopatra* (J.G. Edwards, USA 1917, *Cleopatra*)
- Cleopatra* (B. Fisher, USA 1920, *Cleopatra*)
- Cleopatra* (R. W. Neill, USA 1928, *Cleopatra*)
- Cleopatra* (Cecil B. de Mille, USA 1934,

*Cleopatra*)

*Cleopatra* (I. Lama, Eg. 1943, *Cleopatra*)

*Cleopatra, dos noches con* (M. Mattoli, It. 1953, *Due notti con Cleopatra*)

*Cleopatra, Las legiones de* (V. Cottafavi, It. 1960, *Le legioni di Cleopatra*)

*Cleopatra* (J.L.Mankiewicz, USA 1963, *Cleopatra*)

*Cleopatra* ( W.G. Durst, Br. 1962, TV, *Cleopatra*)

*Cleopatra* (F. Roddam, USA 1999, TV, *Cleopatra*)

*Cleopatra, Totó y* (F. Cerchio, It. 1963, *Toto e Cleo*)

*Cleopatras* (J. Frankau, UK 1983, *The Cleopatras*)

*Cleopatra, Cuidado con* (G. Thomas, GB. 1964, *Carry on Cleo*)

*Cleopatra, el hijo de /La batalla de Roma* (F. Baldi, It. 1964, *Il figlio di Cleopatra*)

*Cleopatra, el secreto de la reina* (C.Saizescu, Rum. 2002)

*Antonio y Cleopatra* (J.S. Blackton , USA1908, *Anthony and Cleopatra*)

*Marco Antonio y Cleopatra.* (E. Guazzoni, It.1913, *Marco Antonio e Cleopatra*)

*Marco Antonio y Cleopatra* (E. Guazzoni, It. 1916, *Marco Antonio e Cleopatra*)

*Antonio y Cleopatra* (R. Wolffhardt, Al. TV, 1963, *Antonius und Cleopatra*)

*Antonio y Cleopatra* (Ch. Heston, GB. 1971, *Anthony and Cleopatra*)

*Antonio y Cleopatra* (T. Nunn, GB 1974, *Anthony and Cleopatra*)

*Antonio y Cleopatra* (J. Miller, GB 1981, *Anthony and Cleopatra*)

*Antonio y Cleopatra* (L. Carra, USA 1983 TV, *Anthony and Cleopatra*)

*Antonio y Cleopatra* (Serie Xena, Cap 108, USA 2000 TV, *Anthony and Cleopatra*)

*Antonio y Cleopatra* (L. Tabish, USA 2008, TV,

Filmografía

- Anthony and Cleopatra: A Cult Musical*  
*La serpiente del Nilo* (USA 1953, *Serpent of the Nile*.)  
*Antonio y Cleopatra* (J.d'Amato, It., 1996, *Antonio e Cleopatra*)
- PC. S. I  
Octavio  
*Yo, Claudio*. TV. (*I Claudius*, Herbert Wise, 1978)  
*Yo, Claudio* (J. von Sternberg, GB 1937, *I, Claudius*)
- Tiberio  
*Ben-Hur* (S. Olcott, 1907, *Ben-Hur*)  
*Ben-Hur* (F. Niblo, USA 1925, *Ben-Hur*)  
*Ben-Hur* (W. Wyler, USA 1959, *Ben-Hur*)  
*Ben Hur* (Steve Shill, USA 2010 TV, *Ben Hur*)  
*La túnica sagrada* (H. Koster, USA 1953, *The Robe*)  
*Las bacanales de Tiberio* (G.C. Simonelli, It. 1959, *I Baccanali di Tiberio*)  
*Barrabás* (A. Sjobert, SU 1953)  
*Barrabás* (R. Fleischer, It. 1962, *Barabba*)  
*Poncio Pilatos* (G. P. Gallegari, It. 1961, *Ponzio Pilato*)  
*Yo, Claudio*. TV. (*I Claudius*, Herbert Wise, 1978)  
*La vida de Brian* (T. Jones. GB 1979, *Life of Brian*)  
*En nombre de Poncio Pilatos* (L. Magni, It. 1987, *Secondo Ponzio Pilato*)
- Calígula  
*Demetrius y los Gladiadores* (D. Daves, USA 1954, *Demetrius and the Gladiators*)  
*El último gladiador* (U. Lenzi, It. 1964, *L'Ultimo Gladiatore*)  
*Yo, Claudio*. TV. (*I Claudius*, Herbert Wise, 1978)  
*Calígula* (*Caligula*, Tinto Brass, 1979)  
*Calígula, la historia verdadera* (J. D'Amato, It. 1982, *Caligola, la Storia mai raccontata*)  
*Las calientes noches de Calígula* (R. Bianchi, It. 1982, *Le calde notti di Caligola*)  
*Las esclavas de Calígula* (B. Gaburro, It. 1984, *Le Schiave di Caligola*)

- Claudio *Mesalina* (A. Capellani, Fr. 1910, *Messalina*)  
*Mesalina* (M. Caserini, It. 1910, *Messalina*)  
*Mesalina* (G. Zambuto, It. 1918, *La moglie di Claudio*)  
*Mesalina* (E. Guazzoni, It. 1922, *Messalina*)  
*Mesalina* (C.Gallone, It. Fr. 1951, *Messalina*)  
*Mesalina* (V. Cottafavi, It. 1959, *Messalina, Venere Imperatrice*)  
*Yo, Claudio* (I, *Claudius*, 1937)  
*Mesalina, Mesalina* (B. Corbucci, It. 1977, *Messalina, Messalina*)  
*Yo, Claudio* (I, *Claudius*, Herbert Wise, 1978 TV)
- Nerón *Nerón prueba sus venenos en un esclavo* (Promio, 1896, *Néron essayant ses poisons sur un esclave*)  
*Quo Vadis?* (Lucien Nonguet, Fr. 1901 *Quo Vadis?*)  
*Quo Vadis?* (William Haggar, GB 1897, *Quo vadis?*)  
*Los mártires cristianos* (Lucien Nonguet, Fr. 1905, *Les martyrs chretiens*)  
*La magia a través del tiempo* (Méliès, Fr. 1906, *La magie à travers les âges*)  
*El incendio de Roma* (E.S. Porter, 1908, *Nero and the burning of Rome*)  
*La civilización a través del tiempo* (Méliès, 1908, *La civilisation à travers les âges*)  
*Nerón* (Luigi Maggi, 1909, *Nerone*)  
*El camino de la cruz* (The way of the cross, 1909)  
*San Pablo* (G. de Liguoro, 1909, *San Paolo*)  
*Quo Vadis?* (André Calmettes, 1910, *Au temps des premiers chrétiens*)  
*Agripina* (Enrico Guazzoni, It. 1910, *Aggripina*)  
*El hijo de Locusta* (L. Feuillade, Fr. 1910, *Les fils de Locuste*)  
*La orgía romana* (Sorgius, Fr. 1911. *L'orgie*)

## Filmografía

*romaine)*

*Cristianos a los leones* (L.Feuillade, Fr. 1912, *Aux lions les chretiens*)

*Quo Vadis?* (E. Guazzoni, It. 1912, *Quo Vadis?*)

*Nerón y Agripina* (M. Caserini, It. 1913, *Nerone e Agripina*)

*San Marco* (L. Maggi, It. 1913, *San Marco*)

*El signo de la cruz* ( F. A. Thompson, USA 1914, *The sign of the Cross*)

*Nerón* ( J.G. Edwards, USA 1922, *Nero*)

*Quo Vadis?* (A.Ambrosio y G. Jacoby, It. Al. 1924, *Quo Vadis?*)

*Nerón* (W. Watson, USA1925, *Nero* )

*Nerón* (A. Blasetti, It. 1930, *Nerone*)

*El signo de la cruz* (Cecil B. de Mille,USA 1932 *The sign of the Cross*)

*Nerón y Mesalina* (P. Zeglio, It. 1949, *Nerone e Messalina*)

*Mi hijo Nerón* (Steno, It. 1956, *Mio figlio Nerone*)

*El incendio de Roma* (G. Malatesta, It. 1963, *L'incendio di Roma*)

*Afrodite, diosa del amor* (M. Bonnard, 1958, *Afrodite, dea dell'amore*)

*Quo Vadis?* ( M. Le Roy, USA 1951, *Quo Vadis?*)

*Quo Vadis?* (F. Rossi, It.1985, TV, *Quo Vadis?*)

*Los diez gladiadores* (G. Parolini, It. 1963 *I Dieci Gladiatori*)

*El desafío de los gladiadores* (D. Paolella, It. 1964, *Il gladiatore che sfidò l'impero*)

*Las noches de Popea* (G. Malatesta, It. 1969, *Le calde notti di Popea*)

*Yo, Claudio*. TV. (*I Claudius*, Herbert Wise, 1978)

*Nerón y Popea* (V. Dawn, It. 1982, *Nerone e Popea*)

*Anno Domini* (S. Cooper, GB 1985, TV, *Anno Domini*)

- Quo Vadis?* (J. Kawalerowicz, Pol. 200, *Quo Vadis?*)
- Otón *Otón* (J. M. Straub, Fr. 1969, *Othon*)
- Vitelio *Vitelio* (H. Pouctal, 1910, *Vitellius*)  
*Terror of Rome vs Son of Hércules* (1963)
- Tito *Los últimos días de Pompeya* ( R. W. Paul, 1901, *The last days of Pompey*)  
*Los últimos días de Pompeya* ( A. Ambrosio, It.1908, *Gli ultimi giorni di Pompei*)  
*Mártir pompeyana* (G. de Liguoro, It.1908, *Martire Pompeiana*)  
*Los últimos días de Pompeya* (E.Vidali, It. 1913, *Ione, Gli ultimi giorni di Pompei* )  
*Los últimos días de Pompeya* ( E. Rodolfi, It. 1913, *Gli ultimi giorni di Pompei*)  
*Los últimos días de Pompeya* ( C. Gallone, It. 1926, *Gli ultimi giorni di Pompei*)  
*Los últimos días de Pompeya* (Ernest B. Schoedsack, USA1935, *Last Days of Pompeii*)  
*Los últimos días de Pompeya 1* (P. Moffa/ M. Herbie, It. Fr. 1949, *Gli ultimi giorni di Pompei, Les derniers jours de Pompei*)  
*Los últimos días de Pompeya* (M. Bonnard, It.1959 *Gli ultimi giorni di Pompei*)  
*Año 79, la destrucción de Herculano* (G. Parolini, It. 1962, *Anno 79, la distruzione di Ercolano*).  
*Los últimos días de Pompeya* (Peter R. Hunt, USA 1984, TV, *The Last Days of Pompeii*)  
*Pompeya* (Paul W.S. Anderson, USA 2014, *Pompeii*)
- Domiciano *Oro para el César* (A. de Toth, It. 1962, *Oro per I cesari*)  
*La rebelión de los pretorianos* (A. Brescia, It. 1964, *La rivolta dei pretoriani*)  
*Centurión* (N. Marshall, USA 2010, *Centurion*)
- S.II *En los días de Trajano* (L. Johnston, USA 1913, *In the days of Trajan*)



Filmografía

- Trajano *Oro para el César* (A. de Toth, It. 1962, *Oro per I cesari*)
- Antonino Pío *Androcles y el león* (L. Feuillade, Fr. 1912, *Androcles et le lion*)  
*Androcles y el león* (Ch. Atkins, 1952, *Androcles and the lion*)  
*La legión del águila* (K. McDonald, USA 2011, *The eagle*)  
*La rebelión de los gladiadores* (V. Cottafavi, It. 1958, *La rivolta dei Gladiatori*)
- Marco Aurelio / Cómodo *La caída del Imperio Romano* (A. Mann, USA 1964, *The Fall of the Roman Empire*)  
*Roma contra Roma* (G. Vari, It. 1963, *Roma contro Roma*)  
*Una espada para el imperio* (S. Grieco, It. 1965, *Una spada per l'impero*)
- S. III *Gladiator* (R. Scott, 2000)
- Caracalla *Maciste, El retorno de* (Cf. *Supra*)  
*Bajo el signo de Roma* (G. Brignone, It. 1959, *Nel segno di Roma*)
- Aureliano
- Diocleciano (+ 305) *Fabiola* (E. Perego, It. 1913, *I misteri delle catacombe*)
- Magencio *Fabiola* (E. Guazzoni, It. 1917 *Fabiola*)  
*Fabiola* (A. Blasetti, It. 1948, *Fabiola*)
- S. IV *La rebelión de los esclavos* (N. Malasomma, It. 1960, *La rivolta degli schiavi*)
- Constantino *In hoc signo vinces* (N. A. Oxilia, It. 1914, *In hoc signo vinces*)  
*La espada y la cruz* (C.L. Bragaglia, It. 1958, *La spada e la croce*)  
*Constantino el Grande* (L. de Felice, It. 1961, *Constantino il Grande*)  
*La caída de Roma* (A. Margheriti, It. 1963, *Il Crollo di Roma*)
- Heliogábalo *Heliogábalo* (Sorgius, Fr. 1911, *Heliogabale*)  
*Los tres centuriones* (R. Mauri, It. 1964, *I Tre Centurioni*)

- S: V
- Honorio *La venganza de los barbaros* (G.Vari, It.1960, *La Vendetta Dei Barbari*)
- ValentinianoIII *Los bárbaros contra el Imperio Romano* (G. Malatesta, It.1962, *La rivolta dei barbari*)
- Flavio *Atila* (F. Mari, It. 1916, *Attila*)
- Marciano *Atila, Rey de los Hunos* (D. Sirk, USA 1954, *Sign of the Pagan*)
- Constancio *Hombre o Demonio* (P. Francisci, It.1955, *Attila, Flagello di Dio*)
- Gala Placidia *El hijo de Atila* (R.Bianchi, It. 1962, *Tharus, figlio di Attila*)
- Romulo A. *La técnica y el rito* (M. Jancso, It. 1972, *La tecnica e il rito*)
- La venganza de los bárbaros* (G. Vari, It. 1960, *La Vendetta dei Barbari*)
- Atila* (Castellano y Pipolo, It. 1983, *Attila, Flagello di Dio*)
- Atila el huno* (Dick Lowry, USA 2001 TV, *Attila*)
- S. VI *La última legión* (Doug Lefler, 2007, *The Last Legion*)
- Justiniano / *Las antorchas humanas de Justiniano* (Méliès, 1908, *Les torches humaines de Justinien*)
- Bizancio etc. *Teodora* (E.M. Pasquali, 1909, *Theodora, Imperatrice di Byzancio*)
- Justiniano y Teodora* (O. Turner, USA 1910, *Justinian and Theodora*)
- Teodora* (H. Pouctal, Fr. 1912, *Theodora*)
- La agonía de Bizancio* (L.Feuillade, Fr.1913, *L'agonie de Byzance*)
- Theodora* (Anónimo, USA 1913)
- Teodora* (L. Carlucci, It. 1921, *Theodora*)
- Teodora* (R. Freda, It. 1954, *Theodora, Imperatrice de Byzancio*)
- La invasión de los bárbaros* (R. Siodmak, Al. 1968, *Kampf um Rom*)
- La furia de los bárbaros* (G. Malatesta, It. 1960, *La furia dei barbari*)
- Siete contra todos* (M. Lupo, It. 1965, *Sette contro tutti*)

## ÍNDICE FILMOGRÁFICO

*A Electra le sienta bien el luto* (D. Nichols, USA, 1947, *Mourning becomes Electra*), 270.

*Afrodite, diosa del amor* (J. d'Amato, It. 1997, *Afrodite, dea dell'amore*, 383.

*Afrodite, diosa del amor* (M. Bonnard, It. 1958, *Afrodite, dea dell'amore*), 382, 391.

*Agripina* (Enrico Guazzoni, It. 1910, *Agripina*), 390.

*Alejandro* (O. Stone, USA 2004, *Alexander*), 22, 103, 109, 111, 187, 344, 383.

*Amor y Psique* (R. Bossetti, 1908, *L'amour et Psyche*) 376.

*Androcles y el león* (Ch. Erskine, GB 1952, *Androcles and the lion*), 9, 28, 96, 136, 163, 166, 167, 347, 392.

*Androcles y el león* (L. Feuillade, Fr. 1912, *Androcles et le lion*), 28, 392.

*Anfitrión* (L. Feuillade, 1912, *Amphytrion*), 288, 378.

*Anfitrión* (R.Schunzel, Al. 1935, *Aus den volken kommt das glück*), 9, 33, 177, 216, 227, 287, 288, 289, 302, 308, 350, 354, 361, 363, 366, 379.

*Aníbal* (E.G.Ulmer, It. 1959, *Hannibal*), 29, 63, 257, 333, 385.

*Anno Domini* (S. Cooper, GB 1985, TV, *Anno Domini*), 38, 150, 165, 338, 391, 447.

*Antígona* (G.Tzavellas, Gr. 1961, *Antígona*), 246, 253, 377.

*Antonio y Cleopatra* (T.Nunn, GB 1974, *Anthony and Cleopatra*), 121, 388.

*Antonio y Cleopatra* (J.S. Blackton, USA1908, *Anthony and Cleopatra*), 115, 388.

*Antonio y Cleopatra* ( J. Miller, GB 1981 *Anthony and Cleopatra*), 121, 388.

*Antonio y Cleopatra* (Ch. Heston, GB 1971, *Anthony and Cleopatra*), 31, 86, 87, 127, 131, 388.

*Antonio y Cleopatra* (J. D'Amato, It. 1996, *Antonio e Cleopatra*), 124, 388.

*Antonio y Cleopatra* (L. Carra, USA 1983 *Anthony and Cleopatra*), 121, 388.

*Antonio y Cleopatra* (L. Tabish, USA 2008, TV, *Anthony & Cleopatra: A Cult Musical*), 121, 388.

*Antonio y Cleopatra* (R.Wolffhardt, Al. TV 1963, *Antonius und Cleopatra*), 121, 388.

*Antonio y Cleopatra* (Xena Cap. 108 TV USA 2000 *Anthony and Cleopatra*), 125, 388.

*Año 79, la destrucción de Herculano* (G. Parolini, It. 1962, *Anno 79, la distruzione di Ercolano*), 151, 392.

*Atila* (Castellano y Pipolo, It. 1983, *Attila, Flagello di Dio*), 394.

*Atila* (F. Mari, It. 1916, *Attila*), 97, 164, 393.

*Atila, Hombre o Demonio* (P. Francisci, It.1954, *Attila, Flagello di Dio*), 97, 132, 164, 394.

*Atila el huno* (Dick Lowry, USA 2001 TV, *Attila*), 394.

*Atila, Rey de los Hunos* (D. Sirk, USA 1954, *Sign of the Pagan*), 97, 132, 164, 394.

*Bajo el signo de Roma* (G. Brignone, It. 1959, *Nel segno di Roma*), 96, 393.

*Barrabás* (A. Sjöderg, SU 1953), 389, 450.

*Ben-Hur* (S. Olcott, USA 1907, *Ben-Hur*) 137, 144, 155, 389.

*Ben-Hur* (S. Shill, USA 2010, TV), 160, 337, 389.

*Boom* (D. Dadiras, Gr. 1972, *Ippocratis kaí demokratia*), 383.

*Brazo de hierro* (G. Ferroni, It. 1964, *Mucio Scaevola, il colosso di Roma*), 211, 384.

*Brenno, enemigo de Roma* ( G. Gentilomo, It. 1963, *Brenno, il nemico di Roma*), 384.

*Bruto* (E.Guazzoni, It. 1910, *Brutus*), 90, 116, 386.

*Bruto II* (G. Liguoro, It. 1910, *Brutus II*), 90, 116, 386.

*Calígula* (Tinto Brass, It. 1979, *Caligula* ), 37, 75, 95, 163, 389.

*Calígula, la historia verdadera* (J. D'Amato, It. 1982, *Caligola, la Storia mai raccontata*), 389.

*Cartago en llamas* (C. Gallone, It.1959 *Cartagine in Fiamme*), 69, 385.

*Catilina* (M. Caserini, 1908, *Catilina*), 386.

*Centurión* (N. Marshall, USA 2010, *Centurion*), 104, 392.

*César y Cleopatra* ( G. Pascal GB. 1945, *Caesar and Cleopatra*), 9, 78, 79, 118, 120, 187, 347, 387.

*César y Cleopatra* (1910, *Caesar in Egypt*), 387.

*César y Cleopatra* (D. McAnuff, Can. 2009, TV, *Caesar and Cleopatra*), 387.

*César y Cleopatra* (G.E.T. TV USA 1959, *Caesar and Cleopatra*), 121, 387 .

*César y Cleopatra* (J.C.Jones, GB 1976, *Caesar and Cleopatra*), 121, 387.

*César y Cleopatra* (Showcase TV USA 1956, *Caesar and Cleopatra*), 121, 387.

*Chelmsford 123* (GB, Ch. 4 TV, 1988-90, *Cat. Romans a Britània*), 106, 379.

*Circe la Maga* (R.Z.Leonard, USA 1924, *Circe the Enchantress*), 379.

*Cleopatra* (B. Fisher, USA 1920, *Cleopatra*), 387.

*Cleopatra* (B. Lama, Eg. 1943, *Cleobatra*), 118, 387.

## Filmografía

- Cleopatra* (Ch.L.Gaskill, USA 1912, *Cleopatra*), 116, 326, 387.
- Cleopatra* (F. Roddam, USA 1999, TV, *Cleopatra*), 133, 388.
- Cleopatra* (F. Zecca, Fr. 1910, *Cléopatre*), 387.
- Cleopatra* (G. Méliès, 1899, *Cléopatre*), 25, 115, 387.
- Cleopatra* (J.G. Edwards, USA 1917, *Cleopatra*), 116, 128, 132, 348, 387.
- Cleopatra* (M. Mariaud, Fr. 1913, *Cléopatre*), 116, 387.
- Cleopatra* (R. W. Neill, USA 1928, *Cleopatra*), 117, 387.
- Cleopatra* (F. Zecca, Fr. 1910), 116, 387.
- Cleopatra* (W.G. Durst, Br. 1962, TV, *Cleopatra*), 121, 388.
- Constantine's Sword* (J. Carroll, 2008), 163.
- Constantino el Grande* (L. de Felice, It. 1961, *Constantino il Grande*), 27, 35, 138, 163, 393, 455.
- Coriolano, héroe sin patria* (G. Ferroni, It. 1963 *Coriolano, eroe senza patria*), 267, 433, 451.
- Cristianos a los leones* (L.Feuillade, Fr. 1912, *Aux lions les chretiens*), 390.
- Cuando los hombres llevaban cachiporra y con las mujeres hacían ding-dong* (B. Corbucci, It. 1971, *Quando gli uomini armarono la clava e con le donne fecero dindon*) 292.
- Cuidado con Cleopatra*, (G. Thomas, GB. 1964, *Carry on Cleo*), 123, 302, 350, 388.
- Dafnis y Cloe* (O. Laskos, Gr. 1931, *Dafnis kai Chloe*), 309, 310, 381.
- Dafnis y Cloe*, 66 (M. Esharopoulos, Gr. 1966, *Dafnis kai Chloe*, 66), 310, 381.
- Damón y Pitias* (O. Turner, USA 1908, *Damon and Pythias*), 18, 107, 383.
- Damon y Pitias* (O. Turner, USA 1914, *Damon and Pythias*), 18, 107, 383.
- David y Betsabé* (USA, 1952, *David and Bethsabe*), 17.
- De Cleo a Cleopatra* (USA 1928 *Cleopatra*), 117.
- Delenda Carthago* (L. Maggi, It. 1914, *Delenda Carthago*), 46, 385.
- Demetrius y los Gladiadores* (D. Daves, USA 1954, *Demetrius and the Gladiators*), 25, 95, 142, 163, 389.
- Destinos de mujer* (Ch. Jaque, Fr. 1954, *Destinés Ep. 3/Lysistrata*), 291, 379.
- Díscolo* (D. Dadiras, Gra. 1966, *Dyscolos*), 341, 379.
- Dos gladiadores* (M. Caiano, It. 1964, *I due gladiatori*), 386.
- Dos horas menos cuarto antes de Cristo* (J. Yanne, Fr. 1982, *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*), 78, 387.

- Dos noches con Cleopatra* (M. Mattoli, It. 1953, *Due notti con Cleopatra*), 120, 129, 303, 380.
- Druidas* (J. Dorfmann, Fr. 2001, *Vergingétorix*) 78, 81, 101, 387.
- Edipo en Colona* (D. Taylor, GB 1984, TV, *Oedipus the king*), 267, 376.
- Edipo Rey* ( T. Guthrie, GB.1957, *Oedipus Rex* ), 255, 269, 376.
- Edipo Rey* (A. Calmettes, 1908, *Oedipe Roi*), 245, 376.
- Edipo rey* (D. Taylor, GB. 1984, TV, *Oedipus the king*), 256, 267, 376.
- Edipo Rey* (G. de Liguoro, It. 1910, *Edipo Re* ), 192, 376.
- Edipo rey* (J. T. Rose, USA 2008, *Oedipus Rex*), 445, 376.
- Edipo rey* (P. P. Pasolini, It.1967, *Edipo Re*), 38, 227, 246, 259, 260-266, 276, 376 .
- Edipo rey* (J.T. Rose, USA 2008, *Oedipus rex*), 376.
- Edipo rey* (Ph. Saville, GB. 1967, *Oedipus the king*), 246, 258, 376.
- Edipo Rey* (T. Bouwmeester, GB 1912, *Oedipus Rex* ), 445, 376.
- El amante de Cleopatra* (USA 1909), 387.
- El asno de oro* (S. Spina, It. 1970, *L'asino d'oro: Processo per fatti strani contro Lucius Apuleius, cittadino romano*), 323, 381.
- El camino de la cruz* ( 1909, *The way of the cross*), 390.
- El canto de Circe*, (J. Liguoro, It. 1920 *Il canto di Circe*), 382.
- El Coloso de Rodas* (S. Leone, It.1960, *Il colosso di Rodi*), 383.
- El continente perdido* (G.Pal, USA 1961, *Atlantis the Lost Continent*), 220.
- El corazón de Cleopatra*, (Japón 1963 *Astro boy* cap. 44), 122.
- El desafío de Hércules* (L. Cozzi, It. 1983, *Ercole*), 212, 231, 370.
- El desafío de los Gigantes* (M. Lucidi, It. 1964, *La sfida dei Giganti*), 370.
- El desafío de los gladiadores* (D. Paolella, It. 1964, *Il gladiatore che sfidò l'impero*), 391.
- El deseo bajo los olmos* (D. Mann, USA 1958, *The desire under the elms*), 279, 280.
- El engaño* (R. Vadin, Fr. 1966, *La Curée*), 252, 282, 377.
- El esclavo de Cartago* (L. Maggi, It. 1910, *Lo schiavo di Cartagine*), 46, 384.
- El esposo de la guerrera* (W. Lang, USA, 1933, *The warrior's husband*), 290, 379.
- El gigante de los Dolomitas* (G. Brignone, It. 1926, *Il gigante delle Dolomiti*), 372.
- El Gigante del Valle de los Reyes* (C. Campogalliani, It. 1960 *Maciste nella valle dei Re*), 207, 224, 372.

## Filmografía

- El gladiador invencible* (A. Momplet, It. 1961, *Il gladiatore invincibile*), 26, 372.
- El hijo de Atila* (R. Bianchi, It. 1962, *Tharus, figlio di Attila*), 394.
- El hijo de Cleopatra* (F. Baldi It. 1964, *Il figlio di Cleopatra*), 127, 388.
- El hijo de Espartaco* (S. Corbucci, It. 1962, *Il figlio di Spartaco*), 70, 209, 218, 385.
- El hijo de Locusta* (L. Feuillade, Fr. 1910, *Les fils de Locuste*), 390.
- El hilo de Ariadna* (E. Perego, It. 1928, *Il filo d'Arianna*), 375.
- El hilo de Ariadna* (M. Caserini, It. 1920, *Il filo d'Arianna*), 214, 375.
- El incendio de Roma* (G. Malatesta, It. 1963, *L'incendio di Roma*), 391.
- El incendio de Roma* (E.S. Porter, 1908, *Nero and the burning of Rome*), 390.
- El joven Alejandro* (J. Merhi, Eg. 2010, TV, *Young Alexander the Great*), 383.
- El joven Hércules*, (C. Graves et al., USA 1998, TV 50 episodios, *Young Hercules*), 371.
- El león de Esparta* (R. Maté, Gr. 1962, *The 300 Spartans*), 29, 108, 181, 257, 341, 383.
- El león de Tebas* (G. Ferroni, It. 1964, *Il leone di Tebe*), 382.
- El magnífico gladiador* (A. Brescia, It. 1964, *Il magnifico gladiatore*), 142, 374.
- El monstruo de Creta* (S. Amadio, It. 1960, *Teseo contro il minotauro*), 228, 375.
- El nacimiento de Venus* (M. Caussade, 1900, *La naissance de Venus*), 376.
- El poder* (A. Tretti, It. 1972, *Il potere*), 381.
- El rapto de las Sabinas* (M. Bonnard, It. 1945, *Il ratto delle Sabine*), 303, 380 .
- El rapto de las Sabinas* (R. Pottier, It. 1962, *Il ratto delle Sabine*), 299, 303, 384.
- El rapto de Perséfone* (G. Grigoriou, Gr. 1956, *Arpagi tis Persefonis*), 378.
- El regreso de Ulises* ( André Calmettes, 1908, *Le retour d'Ulysse*), 192, 382.
- El reñidero* (R. Mugica, Arg. 1964), 270, 272, 273, 278, 377.
- El retorno de Cleopatra*, (Japón 1963, *Astro boy*, cap. 45), 123.
- El retorno del gladiador invencible* (A. Albertini, It. 1971, *Il ritorno del gladiatore piu forte del Mondo*), 374.
- El retorno de Maciste* (M. Costa, It. 1962, *Il gladiatore di Roma*), 372.
- El secreto de la reina Cleopatra*, (C. Saizescu, Rum. 2002), 124, 388.
- El segundo sexo fuerte* (G. Marshall, USA 1955, *The second greatest sex*), 291, 379.

*El signo de la cruz* ( F. A. Thompson, USA 1914, *The sign of the Cross*), 391.

*El signo de la cruz* ( W. Haggard, USA 1897/1904, *The sign of the Cross*), 143, 390.

*El signo de la cruz* (Cecil B. de Mille, USA 1932 *The sign of the Cross*), 37, 72, 89, 96, 117, 120, 132, 137, 145, 332, 391.

*El suplicio de Tántalo* (F. Zecca, 1902, *Le suplice de Tantale*), 375.

*El talón de Aquiles* (M. Amendola, It. 1952, *Il tallone d'Achille*), 171, 380.

*El Templo de Venus* (H. Otto, USA 1923, *The Temple of Venus*), 301, 378.

*El terror de los bárbaros/Goliat contra los bárbaros* (C. Campogalliani, It. 1959, *Il terrore dei barbari*), 209, 233.

*El testamento de Orfeo* (J. Cocteau, Fr. 1960, *Le testament d'Orphée*), 378.

*El tirano de Siracusa* (A. Cardone, It. 1962, *Il tiranno di Siracusa*), 383.

*El tirano de Siracusa* (L. Feuillade, Fr. 1911, *Le tyran de Syracuse*), 46, 383.

*El tonel de las Danaides* (Méliès, 1900 *Le tonneau des Danaïdes*), 369.

*El triunfo de Hércules* (A. Martino, It. 1964, *Il trionfo di Ercole*), 221, 370.

*El triunfo de los 10 gladiadores* (N. Nostro, It. 1965, *Il trionfo dei dieci gladiatori*), 374.

*El triunfo de Maciste* (A. Antón, It. 1961, *Il trionfo di Maciste*), 81, 372.

*El triunfo de Venus* (E. Bower Hesser, USA 1918, *The Triumph of Venus*), 378.

*El trueno de Júpiter* (Méliès, 1903, *Le tonnerre de Jupiter ou la maison des muses*), 374.

*El último gladiador* (U. Lenzi, It. 1964, *L'Ultimo Gladiatore*), 389.

*El valle de los hombres de piedra* (A. de Martino, It. 1963, *Perseo l'invincibile*), 28, 229, 375.

*El vello de oro* (1918, *The Golden Fleece*), 374.

*El velo de las ninfas* (Romeo Bossetti, 1909, *Le voile des Nymphes*), 375.

*El zorro contra Maciste* (U. Lenzi, It. 1963, *Il zorro contro Maciste*), 373.

*Electra* (E.M. Pasquali, It. 1909), 245, 377.

*Electra* (J. Kemp-Welch, GB 1962, TV, *Electra*), 377.

*Electra* (J.S. Blackton, USA 1910, *Elektra*), 245, 377.

*Electra* (M. Cacoyannis, Gr. 1962, *Elektra*), 246, 266, 268, 269, 270, 377.

*Electra* (M. Jancso, Hu. 1974), 252, 377.



## Filmografía

- Electra* (T. van Beek, ND 1967, TV, *Elektra*), 377.
- Electra* (T. Zarpas, Gr. 1962, *Elektra*), 246, 377.
- En busca de Venus* (E. J. Collins, USA 1914, *The Pursuit of Venus*), 378.
- En los días de Trajano* (L. Johnston USA 1913, *In the days of Trajan*), 392.
- En nombre de Poncio Pilatos* (L. Magni, It. 1987, *Secondo Ponzio Pilato*), 389.
- Escándalos romanos* (F. Tuttle, USA 1933, *Roman Scandals*), 96, 119, 166, 305, 350, 354, 355, 359, 366, 379.
- Escipión El Africano* (L. Magni, It. 1971, *Scipione detto Anche l'Africano*), 9, 35, 46, 56, 66, 67, 385.
- Escipión el Africano* (C. Gallone, It. 1937, *Scipione l'Africano*), 29, 34, 37, 64, 141, 151, 192, 330, 332, 385.
- Esclavas de Cartago* (G. Brignone, It. 1957 *Le schiave di Cartagine*), 385.
- Esclavas de Roma* (C.L. Bragaglia, It. 1961, *Le vergini di Roma*), 384.
- Espartaco* (2004 TV, *Spartacus*), 73, 74, 184, 386.
- Espartaco* (V. Derbenyov, URSS. 1970, *Spartak*), 386.
- Espartaco* (E. Mushin, URSS 1928, *Spartak*), 71, 385.
- Espartaco* (G. E. Vidali, It. 1912, *Spartaco, il gladiatore della Tracia*), 25, 68, 71, 385.
- Espartaco* (O. Gherardini, It. 1909, *Spartaco*), 385.
- Espartaco* (R. Freda, It. 1952, *Spartaco, il gladiatore della Tracia*), 25, 27, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 90, 91, 171, 336, 385.
- Espartaco y los diez gladiadores* (N. Nostro, It. 1964, *Spartaco e i dieci gladiatori*), 70, 385.
- Espartaco, sangre y arena* (2010-2013, *Spartacus, blood and sand* TV), 74, 75, 76, 112, 133, 346, 386.
- Esther y el rey* (USA 1962, *Esther and the King*), 17.
- Exploding Oedipus* (M. Lafia, USA 2001, *Exploding Oedipus*), 378.
- Fabiola* (E. Guazzoni, It. 1916 *Fabiola*) 138-143, 148, 335, 393.
- Fabiola* (E. Perego, It. 1913, *I misteri delle catacombe*), 138-143, 393.
- Fantasia* (W. Disney, USA 1940, *Fantasy*), 369.
- Faraón* (J. Kawalerowicz, Pol. 1966, *Pharaoh*), 17, 149.
- Fedra* (J. Dassin, Fr. 1962, *Fedra*), 15, 252, 266, 277, 279, 281-282, 377.
- Fedra* (O. Gherardini, It. 1909, *Fedra*), 246, 377.
- Fedra* (N. Hytner, Fr. 2009, TV, *Phèdre*), 377.

*Fedra* (P. Cardinal, Fr. 1988, TV, *Phèdre*), 377.

*Fedra* (P. Jourdan, Fr. 1968, TV, *Phèdre*), 377.

*Fedra* (St. Metge, Fr. 2003, TV, *Phèdre*), 377.

*Fedra*, (S. Bitonti, It. 2006, *Fedra*), 337.

*Fellini-Satyricon* (F. Fellini, It. 1969, *Fellini-Satyricon*), 28, 34, 36, 228, 287, 309, 313, 314, 315-323, 324, 381.

*Flora y Céfito* (Sorgius, Fr.1911, *Flore et Zephire*), 369.

*Friné* (M. Bonnard, It. 1953, *Friné, cortigiana d'Oriente*), 383.

*Furia de Titanes* (D. Davis, USA 1981, *Clash of the Titans*), 226, 38, 375.

*Furia de Titanes* (L. Leterrier, USA 2010, *Clash of the Titans*), 231, 375.

*Galatea* (Méliès, 1910, *Galatée*), 179, 444.

*Gladiadores espartanos* (A. Martino, It. 1964, *La rivolta dei sette*), 374.

*Goliath contra los gigantes* (G. Malatesta, It. 1962, *Goliath contro i giganti*), 373.

*Helena de Troya* (J.K. Harrison, USA TV 2003, *Helen of Troy*), 178, 184-186, 228, 382 .

*Helena de Troya* (R. Wise, USA 1956, *Helen of Troy*), 172, 178, 181-183, 185, 186, 206, 340, 382.

*Helena... pero de Troya* (A. Brescia, It. 1972, *Elena sì, Ma... Di Troia*), 382.

*Heliogábalo* (Sorgius, Fr. 1911, *Heliogabale*), 393.

*Hércules* (R.Young, USA 2005, TV, *Hercules*), 213, 238.

*Hércules a la conquista de Atlántida* (V. Cottafavi, It. 1961, *Ercole alla conquista di Atlantide*), 210, 220, 369.

*Hércules contra los hijos del Sol* (O.Civirani, It. 1964, *Ercole contro i figli del sole*), 211, 221, 238, 370.

*Hercules contra los tiranos de Babilonia* (D. Paolella, It. 1964, *E. contro i tiranni di Babylonia*), 222, 370.

*Hércules contra Maciste* (C. Campogalliani, It. 1963, *Ercole contro Maciste*), 369.

*Hércules contra Moloch* (G. Ferroni, It. 1963, *Ercole contro Moloch*), 209, 211, 234, 279.

*Hércules contra Roma* (P. Pierotti, It. 1964, *Ercole contro Roma*), 370.

*Hércules contra Sansón* (P. Francisci, It. 1964, *Ercole sfida Sansone*), 370.

*Hércules. El origen de la leyenda* (R. Harlin, USA 2014, *The Legend of Hercules*), 213, 371.

*Hércules en el centro de la Tierra* (M. Bava, It. 1961, *Ercole al centro della Terra*), 210, 220, 369.

## Filmografía

*Hércules en el laberinto del minotauro* ( J. Becker, USA 1994, TV, *Hercules in the Maze of the Minotaur*), 370.

*Hércules en el mundo subterráneo* (B. L. Norton USA 1994, TV, *Hercules in the Underworld*), 370.

*Hércules en Nueva York* (A. Seidelman, USA 1970 *Hercules in New York*), 211, 212, 216, 222, 355, 370.

*Hércules, las guerras de tracia* (B. Ratner, USA 2014, *Hercules*), 224, 371.

*Hércules y el círculo de fuego* (D. Lefler, USA 1994, TV *Hercules and the Circle of Fire*). 370.

*Hércules y el reino perdido* ( R. Trebor, USA 1994, TV, *Hercules and the Lost Kingdom* ), 370.

*Hércules y la princesa de Troya* (A. Band, USA 1965, TV, *Hercules and the Princess of Troy* ), 212, 222, 370.

*Hércules y la reina de Lidia* (P. Francisci, It. 1959, *Ercole e la regina di Lidia*), 200, 209, 218, 221, 369 .

*Hércules y las Amazonas* (B. Norton, USA 1994, TV, *Hercules and the Amazon Women*), 370.

*Hércules y los tres mosqueteros* (E. Berndts, USA 1962 *The three stooges meet Hercules*), 222, 369.

*Hércules* (W. Disney Prod. USA 1997, *Hercules*), 194, 213, 233, 235-236, 326, 371 .

*Hércules, etc, Los invencibles* (G. Capitani, It. 1964, *Ercole, Sansone, Maciste, Ursus: gli invincibili*), 222, 369.

*Hércules: Sus viajes legendarios* (USA1994-1999, TV 6 temporadas, 111 episodios, *Hercules: The Legendary Journeys*), 16, 17, 28, 194, 198, 237, 238, 243, 370.

*Hipócrates* (E. Thalassinos, Gr. 1972, *Ippocratis*), 383.

*Historia de la humanidad* (I. Allen, USA 1957, *The Story of Mankind*), 378.

*Home Talent* (M. Sennett USA 1921, *Home Talent*), 119, 301, 378.

*Ifigenia* (M. Cacoyannis, 1977, *Iphigenia*), 246, 283, 377.

*Ifigenia en Aulis* (D. Taylor, GB TV 1990), 268, 377.

*In hoc signo vinces* (N. A. Oxilia, It. 1914, *In hoc signo vinces*), 163, 393.

*Ira de Titanes* (Jonathan Liebesman, USA 2012, *Wrath of the Titans*), 233, 374.

*Jasón y los Argonautas* (D. Chaffey, GB, 1963 *Jason and the Argonauts*), 28, 38, 220, 226, 230, 232, 279, 374.

*Jasón y los Argonautas* (Nick Willing, USA 2000, TV, *Jason and the Argonauts*), 227, 374.

*Julio César* (D. Bradley, USA, 1950, *Julius Caesar* ), 83, 386.

*Julio César* (E. Guazzoni, It.1914, *Caio Giulio Cesare*), 81, 116, 386.

*Julio César* (D. Bower, GB TV 1938, *Julius Caesar*), 82, 386.

*Julio César* (G. Pastrone, 1909, *Giulio Cesare o Brutus*), 386.

*Julio César* (J.S. Blackton, 1908, *Julius Caesar*), 82, 115, 386.

*Julio César* (L. Tabish, USA 2008, TV, *Julius Caesar: A Surrealist Film*), 387.

*Julio César* (S. Burge, GB. 1970, *Julius Caesar*), 23, 78, 84, 87, 386.

*Julio César* (T. Bouwmeester, 1910, *Julius Caesar*), 386.

*Julio César* (U. Edel, USA 2002 TV, *Julius Caesar*), 79, 80, 133, 387.

*Julio César contra los piratas* (S. Grieco, It. 1962, *Giulio Cesare contro i pirati*), 78, 80, 386.

*Julio César, el conquistador de las Galias* (A. Anton, It. 1963, *Giulio Cesare, conquistatore delle Gallie*), 77, 81, 99, 386.

*Julius Caesar* (F.R. Benson, GB. 1912, *Julius Caesar*), 386.

*Justiniano y Teodora* (O. Turner, USA 1910, *Justinian and Theodora*), 394.

*La agonía de Bizancio* (L. Feuillade, Fr. 1913, *L'agonie de Byzance*), 394.

*La amada de Júpiter* (G. Sidney, USA 1954, *Jupiter's darling*), 24, 35, 63, 333, 350, 354, 364, 366, 385.

*La batalla de Maratón* (J. Tourneur, It. 1959, *La Bataglia di Maratona*), 23, 29, 108, 209, 221, 383.

*La batalla de Roma* (F. Baldi, It. 1964, *Il figlio di Cleopatra*), 388.

*La batalla de Siracusa* (P. Francisci, It. 1959, *L'assedio di Siracusa*), 30, 385.

*La caída de Roma* (A. Margheriti, It. 1963, *Il Crollo di Roma*), 393.

*La caída de Troya* (G. Pastrone, It. 1910, *La caduta di Troia*), 23, 25, 82, 173, 381.

*La caída del Imperio Romano* (A. Mann, USA 1964, *The Fall of the Roman Empire*), 9, 24, 27, 32, 37, 59, 70, 97, 99, 100, 109, 153, 258, 297, 339, 345, 348, 393.

*La caja de Pandora* (L. Feuillade, Fr. 1909, *La boite de Pandore*), 375.

*La civilización a través del tiempo* (Méliès, 1908, *La civilisation à travers les âges*), 143, 165, 390.

*La destrucción de Cartago* (M. Caserini, It. 1912 *Distruzione di Cartagine*), 384.

*La destrucción de Corinto* (M. di Costa, It. 1961, *Il conquistatore di Corinto*), 385.

*La Eneida* (F. Rossi, It. 1980, TV, *L' Eneida*), 148, 197, 198, 202, 203, 384.

*La esclava de Fidias* (L. Perret, Fr. 1917, *L'esclave de Phidias*), 383.

*La esclava de Roma* (S. Grieco, It. 1960, *La schiava di Roma*), 386.

*La espada del vencedor* (T. Young y F. Baldi, It. 1961, *Orazi e Curiazi*), 384.

## Filmografía

*La espada y la cruz* (C.L. Bragaglia, It. 1958, *La spada e la croce*), 393.

*La furia de Hércules* (G. Parolini, It. 1962, *La Furia di Ercole*), 369.

*La Furia del Coloso* (L. Cozzi, It. 1985, *Le avventure dell'incredibile Ercole*), 223, 370.

*La furia de los bárbaros* (G. Malatesta, It. 1960, *La furia dei barbari*), 394.

*La furia de Maciste* (M. Lupo, It. 1962, *Maciste il gladiatore piu forte del mondo*), 372.

*La guerra de Troya* (G. Ferroni, It. 1961, *La guerra di Troia*), 172, 179, 187, 199, 200, 209, 382.

*La historia de Cupido* (F. W. Huntley, USA 1914, *The Story of Cupid*) 376.

*La historia de Diana* (F. W. Huntley, USA 1914, *The Story of Diana*), 369.

*La historia de Venus* (F. W. Huntley, USA 1914, *The Story of Venus*), 376.

*La invasión de los bárbaros* (R. Siodmak, Al. 1968, *Kampf um Rom*), 21, 97, 394.

*La ira de Aquiles* ( Mario Girolani, It. 1962, *L'ira d'Acille*), 172, 179, 382.

*La legión del Aguila* (K. McDonald, USA, 2011, *The Eagle*), 105, 393.

*La leyenda de Dafne* ( L. Feuillade, 1910, *La légende de Daphné* ), 369.

*La leyenda de Eneas* (G.Rivalta, It. 1962, *La leggenda di Enea*), 172, 187, 199-202, 209, 220, 234, 384.

*La leyenda de Hércules* (R. Harlin, USA 2014, *Hercules*), 223, 371.

*La magia a través del tiempo* (Méliès, Fr. 1906, *La magie à travers les âges*), 390.

*La manzana de la discordia* (M. Allegret, It. 1953, *L'amante di Paride*), 171, 216, 291, 303, 380.

*La muerte de Julio César* (Méliès, 1907, *La mort de Jules Cesar*), 386.

*La mujer de Claudio* (G. Zambuto, It. 1918, *La moglie di Claudio*), 132, 389.

*La Odisea* (G. Liguoro, It. 1911 *L'Odissea d'Homero*), 191-193, 196, 214, 382.

*La olimpiada del sexo* (R. Thile, Al. 1972, *Gelobt sei was hart macht*), 381.

*La orgía romana* (Sorgius, Fr. 1911. *L'orgie romaine*), 390.

*La profetisa de Tebas* (G. Méliès, Fr. 1908, *La prophétesse de Thebes*), 377.

*La rebelión de las sabinas* (A. Gout, Mx.1960 *El rapto de las sabinas*), 384.

*La rebelión de los esclavos* (N. Malasomma, It. 1960, *La rivolta degli schiavi*), 393.

*La rebelión de los gladiadores* (V. Cottafavi, It. 1958, *La rivolta dei Gladiatori*), 25, 26, 393.

*La rebelión de los pretorianos* (A. Brescia, It. 1964, *La rivolta dei pretoriani*), 392.

*La reina de las Amazonas* (V. Sala, It. 1960, *La regina delle amazzoni*), 372.

*La revancha de Maciste* (C. Campogalliani, It. 1919, *La Rivincita di Maciste*), 371.

*La sacerdotisa de Cartago* (Sorgius, Fr. 1911, *La pretresse de Carthage*), 46, 384.

*La serpiente del Nilo* (W. Castle, USA, 1953, *Serpent of the Nile*), 120, 388.

*La técnica y el rito* (M. Jancso, It. 1972, *La tecnica e il rito*), 394.

*La trilogía de Maciste* (C. Campogalliani, It. 1919, *La Trilogia di Maciste*), 207, 226, 371.

*La túnica sagrada* (H. Koster, USA 1953, *The Robe*), 40, 100, 120, 163, 171, 389.

*La venganza de Espartaco* (M. Lupo, It. 1964, *La vendetta di Spartaco*), 70, 385.

*La venganza de Hércules*, (V. Cottafavi, It. 1960, *La vendetta di Ercole*), 211, 219, 234, 369.

*La venganza de Licinius* (A. Capellani, Fr. 1910, *La vengeance de Licinius*), 384.

*La venganza de los bárbaros* (G. Vari, It. 1960, *La Vendetta Dei Barbari*), 96, 393.

*La vestal* (A. Capellani, Fr. 1908, *La vestale*), 384.

*La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (R. Gavaldón, Mex. 1946), 25, 119, 350, 354, 360, 366, 380.

*La vida Nocturna de los Dioses* (L. Sherman, USA 1935, *Night Life of the Gods*), 216, 302, 380.

*La vida privada de Helena de Troya* (A. Korda, USA 1927, *The private Life of Helen of Troy*), 181, 215, 305, 350, 381.

*La virgen de Argos* (L. Feuillade, Fr. 1911, *La vierge d'Argos*), 383.

*Las amazonas* (T. Young, It. 1975, *Le guerriere dal seno nudo*), 374.

*Las antorchas humanas de Justiniano* (Méliès, 1908, *Les torches humaines de Justinien*), 394.

*Las aventuras de Hércules* (C. L. Bragaglia, It. 1960, *Gli amori di Ercole*), 211, 219, 369 .

*Las aventuras del Barón Munchausen* (T. Gillian, USA 1988, *The Adventures of Baron Munchausen*), 376.

*Las bacanales de Tiberio* (G.C. Simonelli, It. 1959, *I Baccanali di Tiberio*), 389.

*Las Bacantes* (G. Ferroni, It. 1960, *Le baccanti*), 377.

*Las calientes noches de Calígula* (R. Bianchi, It. 1982, *Le calde notti di Caligola*), 164, 389.

## Filmografía

- Las Castigadoras* (E.Cline, USA 1928, *Vamping Venus*), 215, 216, 350, 351, 352, 379.
- Las Cleopatras* (J. Frankau, UK 1983 TV, *The Cleopatras*), 121, 388.
- Las esclavas de Calígula* (B. Gaburro, It. 1984, *Le Schiave di Caligola*), 389.
- Las gladiadoras* (A. Leonviola, It. 1963, *Le Gladiatrice*), 374.
- Las legiones de Cleopatra* (V. Cottafavi, It. 1960, *Le legioni di Cleopatra*), 35, 86, 126, 129, 388.
- Las noches de Popea* (G. Malatesta, It. 1969, *Le calde notti di Popea*), 391.
- Las pasiones de una princesa egipcia*. (T. Trenkel, USA 1911, *Cleopatra*), 116, 387.
- Las perversiones de Nerón* (R. de Palma, It. 1997, *Nerone, perversioni del Impero*), 164, 391.
- Las tres bacantes* (Méliès, 1900, *Les trois bacchantes*), 369.
- Las troyanas* (M. Cacoyannis, Gr. 1971 *The Trojan Women*), 197, 246, 269, 376.
- Las vacaciones de Maciste* (R.L. Borgnetto, It. 1920, *Maciste in vacanza*), 371.
- Las vírgenes de Roma* (V. Cottafavi, It. 1960, *Le vergini di Roma*), 384.
- Lisístrata* (Ch. Jaque, Fr. 1953, *Destinées* Ep. 3), 291, 379.
- Lisístrata* (F. Kortner, Al. 1961, *Die Sendung der Lysistrata*), 291, 379.
- Lisístrata* (G. Zervoulakis, Gr. 1972, *Lysistrata*), 293, 379.
- Lisístrata* (J. Matt, USA, 1968, *Lysistrata*), 292, 379.
- Lisístrata* (L. Feuillade, 1910, *Lysistrata*), 379.
- Lisístrata* (N. Matzas, Gr. 1967, *Lysistrata*), 379.
- Locura yanqui* (H. Otto y M. Elvey, USA 1924, *The folly of vanity*), 215, 379.
- Los bárbaros contra el Imperio Romano* (G. Malatesta, It.1962, *La rivolta dei barbari*), 393.
- Los caníbales* (L. Cavani, It. 1970, *I cannibali*), 254, 322, 377.
- Los diez gladiadores* (G. Parolini, It. 1963 *I Dieci Gladiatori*), 26, 391.
- Los esclavos más fuertes del mundo* (M. Lupo, It. 1964, *Gli schiavi piu forti del mondo*), 374.
- Los gigantes de la Tesalia* (R. Freda, It. 1960, *I giganti della Tessaglia*), 226, 374.
- Los gigantes de Roma* (A. Margheriti, It. 1964, *I giganti di Roma*) 387.
- Los invencibles* (A. de Martino, It. 1964, *Gli invencibile sette*), 374.
- Los invencibles hermanos Maciste* (R. Mauri, It. 1964, *Gli invincibili fratelli Maciste*), 373.
- Los mártires cristianos* (Lucien Nonguet, Fr. 1905, *Les martyrs chretiens*), 27, 390.

*Los muchachos de Siracusa* (A. Hollubar, USA 1940, *The boys from Syracuse*), 302, 383.

*Los siete en Tebas* (R. Ferguson, It. 1963, *I sette a Tebe*), 377.

*Los Titanes* (D. Tessari, It. 1961, *I Titani*), 375.

*Los trabajos de Hércules* (anónimo, E. Kohl?) 1910, *Les douze travaux d'Hercule*), 214, 220, 369.

*Los tres centuriones* (R. Mauri, It. 1964, *I Tre Centurioni*), 393.

*Los tres invencibles* (M. Lupo, It. 1963, *Maciste l'eroe piu grande del mondo*), 373.

*Los últimos días de Pompeya* ( E. Ridolfi, It. 1913, *Gli ultimi giorni di Pompei*), 33, 151, 392.

*Los últimos días de Pompeya* ( P. Moffa, M. Herbier It. Fr. 1949, *Gli ultimi giorni di Pompei*), 24, 33, 151, 152, 171, 337, 392.

*Los últimos días de Pompeya* ( A. Ambrosio, It.1908, *Gli ultimi giorni di Pompei*), 392.

*Los últimos días de Pompeya* ( C. Gallone, It. 1926, *Gli ultimi giorni di Pompei*), 65, 119, 151, 337, 392.

*Los últimos días de Pompeya* ( R. W. Paul, 1901, *The last days of Pompey*), 33, 392.

*Los últimos días de Pompeya* (E. B. Schoedsack, USA1935, *Last Days of Pompeii*), 151-155, 338, 392.

*Los últimos días de Pompeya* (E.Vidali, It. 1913, *Ione, Gli ultimi giorni di Pompei*), 392.

*Los últimos días de Pompeya* (M. Bonnard, It.1959 *Gli ultimi giorni di Pompei*), 151, 153, 338, 392.

*Los últimos días de Pompeya* (Peter R. Hunt, USA 1984, TV, *The Last Days of Pompeii*), 152, 338, 392.

*Maciste* (G. Pastrone, It. 1915, *Maciste*), 371.

*Maciste Alpino* (G. Pastrone, It. 1916, *Maciste Alpino*), 371.

*Maciste Atleta* (V. Denizot, It. 1917, *Maciste Atleta*), 371.

*Maciste Bersagliere* (U. Mozzato, It. 1916, *Maciste Bersagliere*), 371.

*Maciste contra el Jeque* (D. Paolella, It. 1962, *Maciste contro lo sceicco*), 372.

*Maciste contra el Jeque* (M. Camerini, It. 1925, *Maciste contro lo sceicco*), 372.

*Maciste contra Hércules en el valle de los Guai* (M. Mattoli, It. 1961, *Maciste contro Ercole nella valle dei Guai*), 222, 380.

*Maciste contra los fantasmas* (G. Gentiluomo, It. 1964, *Maciste e la Regina de Samar / contro gli uomini della luna*), 372.

*Maciste contra los mongoles* (D. Paolella, It. 1964, *Maciste contro i mongoli*), 373.



## Filmografía

*Maciste contra los monstruos* (G. Malatesta, It. 1962, *Maciste contro i mostri*), 372.

*Maciste contra Maciste* (R. L. Borgnetto, It. 1923, *Maciste contro Maciste*), 371.

*Maciste el Coloso* (A. Leonviola, It. 1961, *Maciste nella terra dei ciclopi*), 195, 238, 372.

*Maciste el invencible* (A. Leonviola, It. 1961, *Maciste l'uomo piu forte del mondo*), 372.

*Maciste Emperador* (G. Brignone, It. 1924, *Maciste Imperatore*), 371.

*Maciste en el infierno* (G. Brignone, It. 1926, *Maciste all'inferno*), 226, 372.

*Maciste en el Valle del Eco* (A. Anton, It. 1964, *Il valle dell'Eco Tonante*), 373.

*Maciste en la Corte del Gran Khan* (R. Freda, It. 1961, *Maciste nella corte del Gran Khan*), 211, 372.

*Maciste en la corte del Zar* (A. Anton, It. 1963, *Maciste alla corte dello Zhar*), 373.

*Maciste en la jaula de los leones* (G. Brignone, It. 1926, *Maciste nella gabbia dei leoni*), 372.

*Maciste en la minas del rey Salomón* (M. Andrews, It. 1964, *Maciste nelle miniere di re Salomon*), 373.

*Maciste en los infiernos* (R. Freda, It. 1962, *Maciste all'inferno*), 372.

*Maciste Enamorado* (L. Borgnetto, It. 1919, *Maciste Innamorato*), 371.

*Maciste gladiador de Esparta* (M. Caiano, It. 1964, *Maciste, gladiatore di Sparta*), 96, 373.

*Maciste I* (C. Campogalliani, It. 1919, *Maciste I*), 371.

*Maciste Medium* (G. Brignone, It. 1917, *Maciste Medium*), 371.

*Maciste Policía* (G. Brignone, It. 1917, *Maciste Poliziotto*), 371.

*Maciste salvado de las aguas* (R.L. Borgnetto, It. 1920, *Maciste salvato delle acque*), 371.

*Maciste Sonámbulo* (G. Brignone, It. 1918, *Maciste Sonambulo*), 371.

*Maciste Turista* (Ch. Sierra, It. 1918, *Maciste Turista*), 371.

*Maciste y el cofre chino* (C. Boese, Al. 1923, *Maciste und die chinesische truhe*), 371.

*Maciste y el sobrino americano* (E. Rodolfo, It. 1924, *Maciste e il Nipote d'America*), 371.

*Maciste y los cazadores de cabezas* (G. Malatesta, It. 1962, *Maciste contro i tagliatori di teste*), 372.

*Maciste / Hércules contra los bárbaros* (D. Paolella, It. 1964, *Maciste nell'inferno di Gengis Khan*), 373.

*Manfast* (T. Judelle USA 2003), 293.

*Marco Antonio y Cleopatra* (E. Guazzoni, It. 1916, *Marco Antonio e Cleopatra*), 388.

*Marco Antonio y Cleopatra.* (E. Guazzoni, It. 1913, *Marco Antonio e Cleopatra*), 388.

- Maridos y Mujeres* (A. Holubar, USA, 1921, *Man-Woman Marriage*), 119, 301, 379.
- Marte, Dios de la Guerra* (M. Baldi, It. 1962, *Marte Dio della guerra*), 234, 375.
- Mártir pompeyana* (G. de Liguoro, It.1908, *Martire Pompeiana*), 392.
- Medea* (A. Ripstein, Mx. 2000), 278, 283, 377.
- Medea* (L. von Trier, Di. 1988, *Medea*), 277, 376.
- Medea* (P.P. Pasolini, It. 1970, *Medea*), 38, 227, 261- 266, 274-277, 376 .
- Medea Miracle* (T. Bernardi, Fr. 2007), 278, 377.
- Medea Redux* (N. La Bute, USA, 2000), 278, 377.
- Medium* (H. Rosenfeld, Al.1921, *Das Medium*), 379.
- Mesalina* (A. Capellani, Fr. 1910, *Messaline*), 132, 389.
- Mesalina* (E. Guazzoni, It. 1922, *Messalina*), 390.
- Mesalina* (M. Caserini, It. 1910, *Messalina*), 132, 389.
- Mesalina* (V. Cottafavi, It. 1959, *Messalina, Venere Imperatrice*), 390.
- Mesalina, Mesalina* (C. Gallone , It. 1951, *Messalina*), 132, 390.
- Mesalina, Mesalina* (B. Corbucci, It. 1977, *Messalina, Messalina*), 390.
- Mi hijo Nerón* (Steno, It. 1956, *Mio figlio Nerone*), 167, 303, 306, 350, 391.
- Mikres Afrodites* (N. Koundouros, Gr. 1962.), 310, 381.
- My fair Lady* (G. Cuckor, USA 1964, *My fair Lady*), 378.
- Neptuno y Anfítrite* ( Méliès, 1899, *Neptune et Amphitrite*), 375.
- Nerón* ( J.G. Edwards, USA 1922, *Nero*), 391.
- Nerón* (A. Blasetti, It. 1930, *Nerone*), 391.
- Nerón* (Luigi Maggi, 1909, *Nerone*), 390.
- Nerón* (W. Watson, USA 1925, *Nero*), 391.
- Nerón 71* (W. Filippi, It. 1962, *Nerone 71*), 380.
- Nerón prueba sus venenos en un esclavo* (Promio, 1896, *Neron essayant ses poisons sur un esclave*), 61, 390.
- Nerón y Agripina* (M. Caserini, It. 1913, *Nerone e Agripina*), 390.
- Nerón y Mesalina* (P. Zeglio, It. 1949, *Nerone e Messalina*), 132, 165, 391.
- Nerón y Popea* (V. Dawn, It. 1982, *Nerone e Popea*), 391.
- Oh, Oh, Cleopatra* (J. Santley USA 1931), 117, 379.
- Olimpiada* (L. Riefenstahl, Al. 1937, *Olympiad Film*), 289, 378.

## Filmografía

- Orfeo* (J. Cocteau, Fr. 1950, *Orphée*), 378.
- Orfeo Negro* (M. Camus, Br. 1959, *Orfeu Negro*), 378.
- Oro para el César* (A. de Toth, It. 1962, *Oro per i Cesari*), 96, 163, 392.
- Otón* (J. M. Straub, Fr. 1969, *Othon*), 391.
- Pantha Rei* (B. Haanstra, N.1952, *Pantha Rei*), 378.
- Pigmalión* (A. Asquith, GB 1938, *Pygmalion*), 378.
- Pigmalión* (E. Engel, Al. 1935, *Pygmalion*), 380.
- Pigmalión y Galatea* (Méliès, 1898, *Pygmalion et Galatée*), 141, 375.
- Poncio Pilatos* (G. P. Gallegari, It. 1961, *Ponzio Pilato*), 389.
- Prometeo* (R. Bossetti, 1908, *Prométhée*), 245, 248, 375.
- Prometeo Encadenado* (D. Gaziadis, Gr. 1927), 246, 377.
- Puños de hierro* (S. Corbucci, It. 1961, *Maciste contro il Vampiro*), 211, 372.
- Quo Vadis?* (A. Calmettes, 1910, *Au temps des premiers chrétiens*), 390.
- Quo Vadis?* (E. Guazzoni, It. 1912, *Quo Vadis?*, 27, 69, 71, 116, 138, 142, 144, 147, 331, 390).
- Quo Vadis?* (J. Kawalerovicz, Pol. 2001 *Quo Vadis?*), 17, 149, 150, 161, 334, 391.
- Quo Vadis?* (L. Nonguet, Fr. 1901 *Quo Vadis?*), 143, 390.
- Quo Vadis?* (W. Hagggar, 1897), 390, 143.
- Quo Vadis?* (A. Ambrosio y G. Jacoby, It. Al. 1924, *Quo Vadis?*), 144, 170, 391.
- Quo Vadis?* (F. Rossi, It.1985, TV, *Quo Vadis?*), 35, 148, 149, 150, 203, 338, 391.
- Roma contra Roma* (G. Vari, It. 1963, *Roma contro Roma*), 393.
- Rómulo y Remo* (S. Corbucci, It. 1961, *Romolo e Remo*), 21, 209, 384.
- Safo* (P. Francisci, It. 1960, *Sapho, Venere di Lesbo*), 108, 369.
- Salambó* ( P. Marodon, Fr. 1914, *Salambo*), 385.
- Salambó* (S. Grieco, It. 1959, *Salambo*), 385.
- San Marco* (L. Maggi, It. 1913, *San Marco*), 391.
- San Pablo* (G. de Liguoro, 1909, *San Paolo*), 390.
- Sandra* (L. Visconti, It. 1965, *Vaghe stelle dell'orsa*), 270, 274, 377.
- Satiricón* (G. Polidoro, It. 1968, *Satyricon*), 314, 315, 323, 381.
- Satiricónísimo* (M. Laurenti, It. 1971, *Satiriconissimo*), 381.
- Si todas las mujeres del mundo ...* (N.Matzas Gr. 1967 *Lysistrata*), 292, 341, 380.
- Siete contra todos* (M. Lupo, It. 1965, *Sette contro tutti*), 394.

*Siete novias para siete hermanos* (S. Donen, USA 1954, *Seven brides for seven brothers*), 303, 380.

*Sinhué el egipcio* (M. Curtis, USA 1955, *The egyptian*), 17.

*Sócrates* ( R. Rosellini, It.1970 TV, *Socrate*) 383.

*Solo contra Roma* (H. Wise, It. 1962, *Solo contro Roma*), 386.

*Tarquino el Soberbio* (A. Capellani, Fr. 1908, *Tarquin le Superbe*), 384.

*Taur, Rey de la Fuerza Bruta* (A. Leonviola, It. 1963, *Taur, il Re della forza bruta*), 374.

*Teodora* (E.M. Pasquali, 1909, *Theodora, Imperatrice di Byzancio*) 394 .

*Teodora* (H. Pouctal, Fr. 1912, *Theodora*), 166, 394.

*Theodora* (1913, Anónimo USA), 394.

*Teodora* (L. Carlucci, It. 1921 *Theodora*), 394.

*Teodora* (R. Freda, It. 1954, *Theodora, Imperatrice de Byzancio*), 97, 133, 346, 394.

*Teseo y el minotauro* (John S. Blackton, 1910, *Theseus and the minotaurus*), 28, 214, 228, 375.

*The girls* (M. Zetterling Su. 1972), 292, 379.

*Ticio, Gayo y Sempronio* (M. Marchesi, It. 1951, *Tizio, Caio, Sempronio*), 380.

*Tierra de Faraones* (H. Hawks, USA 1959, *Land of the Pharaoh*), 17.

*Tirteo* (L.Feuillade, Fr. 1912, *Tyrtée*), 382.

*Titán contra Vulcano* (E. Salvi, 1962, *Vulcano, figlio di giovè*), 376.

*Totó contra Maciste* (F. Cerchio, It. 1961, *Toto contro Maciste*), 380.

*Totó y Cleopatra*, (F. Cerchio, It. 1963, *Toto e Cleopatra*), 117, 123, 304, 388.

*Ulises* (M. Camerini, It. 1954 *Ulisse*), 19, 103, 171, 172, 183, 187, 191, 193-196, 206, 216, 217, 219, 221, 382.

*Ulises* (W. Nekes, Al. 1982, *Ulisses*), 378.

*Ulises contra Hércules* (M. Caiano, It. 1961, *Ulisse contro Ercole*), 194, 221, 369.

*Ulises y Polifemo* (Méliès,1905, *L'ile de Calypso*), 192, 382.

*Ulises, La mirada de* (T. Angelopoulos, Gr. 1995, *To vlemma tou Odyssea*), 378.

*Ulises, Las aventuras de* (F. Rossi et alii. It. 1968, *L'avventura di Ulisse*), 148, 191, 195, 196, 197, 198, 202, 254, 382.

*Una espada para el imperio* (S. Grieco, It. 1965, *Una spada per l'impero*), 393.

*Una reina para el César* (P. Pierotti, It. 1962, *Una regina per Cesare*), 126, 129, 211, 387.

## Filmografía

- Up Pompeii (GB, BBC TV, 1969-70), 106, 300, 379.
- Ursus* (C. Campogalliani, It. 1961, *Ursus*), 225, 373.
- Ursus el gladiador* (D.Paoletta, It. 1967, *Ursus gladiatore invencibile*), 373.
- Ursus el gladiador rebelde* (D. Paoletta, It. 1963, *Ursus gladiatore ribelle*), 373.
- Ursus en el valle de los leones* (C.L.Bragaglia, It. 1962, *Ursus nella valle dei leoni*), 373.
- Ursus en la tierra del Fuego* (G.C. Simonelli, It. 1963, *Ursus nella terra di Fuoco*), 373.
- Venus era mujer* (W.A. Seiter, USA 1948, *One touch of Venus*), 141, 215, 216, 350, 355, 380.
- Venus y Adonis* (A. Guy, 1901, *Venus et Adonis*), 376.
- Venus y Adonis* (O.Turner, USA 1912, *Venus and Adonis*), 376.
- Vitelio* (H. Pouctal, 1910, *Vitellius*), 391.
- Yo, Claudio* (H. Wise, GB. TV, 1978, *I, Claudius*), 37, 75, 79, 81, 85, 92, 94, 132, 149, 150, 152, 164, 169, 197, 231, 297, 396, 388, 391.
- Yo, Claudio* (J.von Sternberg GB, 1937, *I, Claudius*), 388.
- La última legión* (D. Lefler, USA, 2007, *The Last Legion*), 102-104, 394.
- Alejandro Magno* (R. Rossen, USA 1956 *Alexander the Great*) 107, 109, 181, 257, 339, 340, 383.
- Barrabás* (R. Fleischer, It. 1962, *Barabba*), 25, 100, 163, 165, 389, 450.
- Troya* (W.Petersen, USA 2004, *Troy*), 22, 103, 109, 169, 184, 186-191, 344, 382.
- La Odisea* (A. Konchalovsky USA TV 1997 *The Odyssey*), 184, 191, 192, 194-198, 227, 254, 382.
- La iliada o El sitio de Troya* (Manfred Noa, 1924, 1. *Der Raub der Helena*, 2. *Der Untergang Troias*), 23, 24, 41, 151, 169, 170, 174-180, 183, 184, 189, 214, 331.
- O.K., Nerón* (M. Soldati, It. 1951, *O.K Nerone*), 302, 350, 380.
- Fedra* (M. Mur Oti, E. 1956), 280-281, 377.
- Escuela de seductoros* (L. Klimovsky, E. 1962), 291, 380.
- Los siete espartanos/Los siete gladiadores* (P. Lazaga, E. 1962), 230, 373.
- Acteón* (J. Grau, E. 1965), 378.
- Golfus de Roma* (R. Lester, USA 1966, *A funny thing happened in the way to the forum*), 9, 16, 25, 26, 28, 28, 32, 35, 37, 99, 106, 167, 287, 294-301, 302, 308, 345, 350, 379.
- Fedra West* (J. Romero Marchent, E. 1968), 377.
- Grito de mujer* ( J. Dassin Gr. 1978 *A dream of passion*), 277, 376.

*Bacanales romanas I* (J. Most, E. 1982), 381.

*Bacanales romanas II* (J. Most, E. 1985), 381.

*Edipo alcalde* (J.A. Triana, E. 1996), 251, 252, 376.

*Hércules* (P. Francisci, It. 1957, *Le faicche di Ercole*), 9, 19, 22, 41, 126, 194, 200, 206, 209, 221, 226, 231, 238, 369.

*Lisístrata* (F. Bellmunt, E. 2003), 287, 293-94, 350, 379.

*S.P.Q.R. Golfos de Broma* (D.C.Vanzina, It. 1995, *S.P.Q.R.*), 25, 27, 37, 71, 350, 381.

*Julio César* (J. L. Manckiewicz, USA 1953, *Julius Caesar*), 9, 23, 34, 61, 78, 83, 386.

*Ben-Hur* (W. Wyler, USA 1959, *Ben-Hur*), 9, 24, 31, 38, 88, 99, 100, 137, 156, 159, 161, 171, 181, 188, 297, 300, 336, 345, 389, 426.

*Quo Vadis?* (M. Le Roy, USA 1951, *Quo Vadis?*), 9, 24, 32, 34, 35, 38, 39, 41, 59, 69, 71, 72, 89, 99, 101, 120, 147, 148, 159, 161, 181, 270, 312, 334, 391.

*Espartaco* (S. Kubrick, USA 1960, *Spartacus*), 9, 25, 29, 35, 37, 39, 40, 42, 59, 63, 70, 71, 72, 73, 79, 89, 91, 153, 154, 187, 257, 297, 300, 307, 311, 345, 346, 385.

*Fabiola* (A. Blasetti, It. 1949, *Fabiola*), 9, 25, 33, 36, 41, 69, 71, 72, 72, 100, 120, 137-143, 146, 148, 151, 152, 161, 171, 192, 218, 335, 336, 393.

*La vida de Brian* (T. Jones, GB 1979, *Life of Brian*), 9, 26, 36, 136, 166, 307-308, 389.

*Cleopatra* (Cecil B. de Mille, USA 1934, *Cleopatra*), 9, 29, 32, 36, 37, 61, 78, 81, 86, 92, 117, 119, 120, 332, 347, 348, 353, 359, 360, 365, 387.

*Cleopatra* (J.L.Mankiewicz, USA 1963, *Cleopatra*), 9, 30, 31, 32, 37, 38, 40, 61, 78, 79, 80, 81, 83, 88, 99, 122, 127, 187, 297, 347, 388.

*Ben-Hur* (F. Niblo, USA 1925, *Ben-Hur*), 9, 31, 38, 137, 151, 156, 159, 161, 169, 174, 214, 336, 389.

*Gladiator* (R. Scott, 2000, *Gladiator*), 18, 22, 24, 59, 74, 81, 100, 103, 110, 134, 138, 149, 152, 153, 154, 174, 198, 348, 393.

*Cabiria* (G. Pastrone, It.1913, *Cabiria*), 9, 20, 23, 25, 29, 30, 33, 40, 45, 64, 65, 67, 68, 71, 100, 116, 141, 144, 149, 153, 169, 171, 207, 208, 214, 220, 225, 328, 329, 330, 331, 332, 337, 341, 384.

*Las Tres Edades* (B. Keaton, USA 1923, *The Three Ages*), 9, 24, 28, 119, 166, 215, 304, 379.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, J.J. et al. , 2008, *La antigua Roma en el cine*. T&B.
- AA.VV. ,Octubre 1990. "Cine épico italiano mudo", *Nosferatu* n°4.
- 1970, Catalogue de films d'intérêt archeologique, ethnographique ou historique. UNESCO. Paris.
- ATTOLINI, V., 1991, "Il cinema", *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol.IV, Padua, 431-493.
- BABINGTON, B.-P. W. EVANS, 1993, P. W. Biblical epics. Sacred narrative in the Hollywood cinema. Manchester University Press.
- BALDELLI, P.,1970, *El cine y la obra literaria*, Galerna, Buenos Aires
- BAUDRY, P. , 1970, Mayo, "Fellini-Satyricon", *Cahiers du Cinema* n° 219
- BLASETTI, A. 1949, *Fabiola*. Mame, Torus.
- BUTLER, I., 1969, *Religion in the cinema*, The international film guide series New York
- CAMMAROTA, M.D., 1987, *Il Cinema Peplum* Fanucci. Roma.
- CANO, P. L. ,1973., *Influencia del Mundo Clásico en la Hª de la cinematografía*. T. Ined. UB
- 1974, "La mitología en el cine", *Film-Guía*, 1 (nov.: 29-30).
- 1975, "Roma en el cine", *Film-Guía* 5. Dic. (:7-10).
- 1981, "Una versión cinematográfica de La Eneida", *Faventia* 3/2 (:171-183).
- 1984, "La historia de Roma vista por el cine. Filmografía", *Faventia*, 6 n.1, (:163-66).
- 1985,"El ciclo troyano: Helena (1924)", AA.VV., *Los géneros literarios*. Actas del VII Simposi d'Estudis Clàssics, Bellaterra, (:73-93).
- 1991, "Sobre Fellini-Satyricon" en FERRERES, L. (ed.) Actes del IXè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC. 13-16 de abril de 1988. t. II, Barcelona: Universidad de Barcelona, (: 827-839).
- 1995, "Cèsar, Cleòpatra, Marc Antoni, ombres al cinema", III Jornades de didàctica de les llengües clàssiques. Universitat de Barcelona: ICE, (:15-37).

1996, "Cabiria y los postulados de un género", M. PUIG (ed.), *Tradició Clàssica*. Actes de l'XI simposi de la secció catalana de la S.E.E.C., Govern d'Andorra.

1997. "Aspectos de tragedia griega en el cine: El *Edipo Re* de Pasolini" *Il mito clásico e il cinema*. Universidad de Génova.

1999, "Aspectos de mitología griega en el cine" en CASADESÚS BORDOY, F. (ed.) *La mitología. II Curs de Pensament i Cultura Clàssica.*, (:133-155).

1999, *De Aristóteles a Woody Allen*. Paidós, Barcelona.

2002, "Sobre la tradición cinematográfica de la retórica y poética clásicas: los discursos como punto de inflexión en las películas". En *Euphrosyne*, Volume XXX. Lisboa.

2005, "Aspectos de la obra de Sófocles en el cine", en *Sófocles, XXV centenário do nascimento. Actas de Colóquio*. Lisboa.

2009, "La tradizione della cultura classica nel cinema: questioni di genere", *Latina Didaxis* 24. Pubblicazioni del D.AR.FI.CLE.T. Univ. degli studi di Genova.

2011 "Géneros cinematográficos y mundo antiguo". *El "cine de romanos" en el siglo XXI*. A. Duplá ed. U.P.V. (59-77).

2012 "La epopeya, de los Lumière a la HBO: aspectos dialécticos de un estado de la cuestión". *Methodos* 1 (:69-90).

CANO, P. L.-LORENTE, J. , 1985, *Espectacle, amor y martiris al cinema de romans*. Tarragona: Facultad de Filosofía y Letras.

CASTELLANI, L., 1961, "I film colossali". *Rivista del cinematografo* 3.

CINCOTTI, G., 1975, "Pastrone e Griffith: L'ipotesi e la storia". *Bianco e nero* 36, nº 5-8 (mayo- agosto)

CLAUSS, J. J., 1996, "A course on Classical Mithology in film", *The Classical Journal* 91 (: 287-295).

CLUNY, C. M. / BRION, 1970, "Le peplum". *Dossiers du cinéma cinéastes* 2.

COLLOGNAT, A., 1994 Octubre, "L'Antiquité au cinéma", *Bulletin de l'association Guillaume Budé* : 332-351.

DEAMS, M. 1945, *Meeting at the sphinx (Cesar and Cleopatra)*. McDonald. London.

DE BOCK C., L., 1989, "El video y la mitología", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos t.III*. Madrid, pp. 721-726.

DE BOCK C., L.-LILLO REDONET, F., 2004, *Guía didáctica de Gladiator*. Madrid: Editorial Áurea Clásicos.



- DUCROS, F., 1971, “Une lecture de Medée” en *Cahiers de la cinématheque* n° 3 Perpignan
- DURAN, M., 1971, “Del Satiricón de Petronio al de Fellini”, *Rev. de Occidente*, n° 99 , págs. 321ss.
- 1965 “Electre” en *Lumière* n° 16, pág .21 y ss Perpignan
- DUPLÁ, A.-IRIARTE, A., 1990, *El cine y el mundo antiguo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- DUPLÁ, A. ,1996, “La sociedad romana en el cine”, *Scope. Estudios de imagen* 1: 77-97.
- ELLEY, D.,1984, *The epic film. Myth and History*. London Boston Melbourne-Henley: Routledge and Kegan Paul.
- ESPAÑA, R. de, 1998, *El Peplum. La antigüedad en el cine*. Glénat.
- EVANS, A., 1977, *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*. Art Alliance. Filadelfia.
- FANTUZZI, V. 1978, *Pier Paolo Pasolini*. Bilbao. Mensajero.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J., 1989, *Cine e historia en el aula*. Madrid: Akal.
- GAREL, A. , 1975, "Le peplum", *La revue du cinéma. Image et son* n° 305 Abril ( : 32-44).
- FINLER, J., 1977, *Silent Cinema* B.T.Batsford. Londres.
- FINOCHIARIO CHIMIRRI, G., 1986, *D'Annunzio e il cinema Cabiria*.C.U.E.C.M. Catania
- GARCÍA FUENTES, M. C.,1993, "Filmografía mítica en el peplum", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*. n.s.4: 301-311.
- GHIGI, G., 1977, "Come si spiegano le fortune dei "pepla" su cui sembra che si torni a puntare", *Cineforum* 17, n°12, Dic. (: 733-746).
- GILABERT, P., 1996, "*Pandora y El holandés errante* de Albert Lewin, o el uso hábil y desinhibido del polimorfismo semiológico del mito griego”. *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII)*, coord. A. Navarro González.
- 2004, “Rutas cinematográficas hacia la imagen platónica de la caverna”.*Estudios clásicos*, Tomo 46, N° 126,: 59-95.
- 2004 B, “Was the Classical Tradition Betrayed by J. Ivory'sAdaptation of E.M. Forster's, *Maurice?* BELLS: Barcelona english language and literature studies, , N° 13, 2004
- 2006, “New York versus la tragedia y Edipo: El legado de Sófocles y los sofistas en *Crimes and Misdemeanors* de Woody

Allen”. *Actas del Congreso Sófocles Hoy: Veinticinco siglos de tragedia*. Córdoba: El Almendro. 183-98.

2007, “Indagación edípica e ironía trágica: el modelo sofocleo en *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams”. *Actas del Congreso Canariense sobre el teatro de Sófocles*. La Laguna. Ediciones Clásicas, 217-222.

2009, “Cassandra’s Dream (2007) de Woody Allen: la contemporaneitat de la tragèdia grega”. *FAVENTIA* 31/1-2,279-293.

GREENE, N. ,1990, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*. Princenton Univ. Press. Princenton.

GROMO, M (y otros), 1960, *Omaggio a Gioovanni Pastrone* Instituto del cinema, Turín

HUESO MONTÓN, A. L., 1976 *Historia de los géneros cinematográficos*, Valladolid. Herald.

1988, "El mundo clásico en el cine histórico (aproximación historiográfica al peplum)", *Cuadernos cinematográficos* 6: 75 85.

INCLÁN, L., 1987, "El cine de romanos y la didáctica de las lenguas clásicas", *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos. vol.II*. Málaga, pp. 327-331.

1994, "Uso didáctico de dos versiones de *Los últimos días de Pompeya*", *Film-Historia*, Vol. IV, Nº 3 : 223-236.

JEANNE, R y FORD, C., 1947-1966, *Histoire encyclopedique du cinéma* . Robert Laffont, Paris

JOSHEL, S. R.-MALAMUD, M.-McGUIRE, D. T., 2001, *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*. Johns Hopkins University Press.

KAGAN, N., 1972, *The cinema of Stanley Kubrick*, Holt, Rinehart and Wihnston. Nueva York.

LANE, J. F., 1977, “The decline and fall of the of the Roman Film Empire”. *Films and Filming* 23, 6, (mars.: 16-19).

LAPEÑA MARCHENA, O., 2001, “Aníbal y Cartago en el cine”, *Film Historia online* XI/1-2.

2002, “Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine”, *Faventia* 24/1: 55-68.

2004, “Hacia un pasado común. El cine y la uniformización de la Antigüedad Clásica. Apuntes para su estudio”, *Methodos. Revista Electrónica de Didáctica del Latín*.

2004 “La imagen del Mundo Antiguo en la ópera y el cine: continuidad y divergencia”. *Veleia*, 21(:201-218).

2005 “La república romana en el cine”. *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*. A. Alvar Ezquerro ed., Vol. 3 (:707-714).

2010 “El fin de la utopía cosmopolita: El cine histórico sobre la Antigüedad realizado durante la Segunda Guerra Mundial”. *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*. F. J. Salvador Ventura ed. (:171-190)

2012 “Pietro Francisci y el Péplum”. F. J. Salvador Ventura ed. (:59-78).

2012 “Las leyendas de la Roma primitiva vistas a través del peplum”. *Ámbitos*, 27 (:39-45)

LEGRAND, G., Mar., 1963, "Le peplum et la cape", *Positif n°2* : 170-179.

LEGLISE, P., 1957 *Une oeuvre du pré-cinéma: L'Eneide*. Les nouvelles éditions Debresse, Paris

LENNE, G., 1970 *Le cinéma fantastique et ses mythologies*. Editions du cerf. París

LEPROHON, P., 1966, *Le cinéma italien*, Seghers. Paris.

LILLO REDONET, F., 1994, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid: Ediciones Clásicas.

1996, "Cine y literatura clásica: versiones cinematográficas de la Ilíada y la Odisea", en RÍOS CARRATALÁ, J. A.; SANDERSON, J. D. (eds.) *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante: Universidad de Alicante, 95-104.

1997, *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*. Madrid: Ediciones Clásicas.

1997, "Estudios científicos y didácticos sobre cine y mundo clásico: una aproximación" *Tempus* 16 : 17-37

2003, “Virgilio y Catulo en el cine y la televisión”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos vol.3 n° 2*: 437-452.

2003, “Enseñar la civilización bizantina a través del cine”, *Methodos. Revista Electrónica de “Didáctica del Latín”*. *Methodos* (Revista electrónica).

2004, *Guías didácticas de Troya* (W. Petersen, 2004) y *La Odisea* (A. Konchalovsky, 1997). Madrid, Áurea Clásicos.

2010, *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*, Evohé.

2012 “Las leyendas de la Roma primitiva vistas a través del peplum”. *Ámbitos*, 27 (:39-45)

MAYER, D. y PRESTON K., 1994 *Playing Out The Empire: Ben-Hur and Other Toga Plays and Films 1883-1908*. Clarendon. Oxford.

MEDVED, Harry and Michael, 1985, *The hollywood hall of shame (The most expensive flops in movie history)*. UK.

MITROPOULOS, A., 1968, *Découverte du cinéma grec* Sehers, Paris

MITRY, J., 1963-1973, *Filmographie Universelle*, vol.1-16. IDHEC.

1979-1987, *Filmographie Universelle*, vol. 17-35, Paris. Publ. du Service des archives du film du Centre national de la cinématographie.

1966-68, *Bibliographie international du cinéma et télé* (3 vol.). IDHEC. Paris.

MONTESANTI, F., 1975, "Pastrone e Griffith, mito di un rapporto", *Bianco e Nero*. 36, n° 5-8 (: 8-16).

MOULLET, L., 1963, agosto "La victoire d'Hercule", en *Cahiers du cinéma*, pags. 45 y ss París.

MUNN, M., 1982, *The stories behind the scenes of the great epic films*. T.I.P. Co. Ltd. London.

PAOLELLA, R., 1956, *Storia del cinema muto*. Giannini, Nápoles.

1963, "Il film storico italiano e la cività mediterranea", *Bianco e Nero*, 24, n° 1-2 (:66-69).

1964, "Piccolo vademecum del peplocolle amateur", *Fiction* 124.

1964, "Beacoup de peplum", *Fiction* 124.

PASOLINI, P.P., 1972 *Medea*. Alfa Argentina. Buenos Aires

PHILLIPS, G., 1998. *Exiles in Hollywood: Major European Film Directors in America*. Lehigh Univ. Press. Bethlehem, Pa.

PRIETO ARCINIEGA, A., 1996, "Romanos y bárbaros en el cine", *Scope. Estudios de imagen* 1: 99-121.

2004. *La antigüedad filmada*. Ediciones Clásicas. Madrid.

ROMANO FORTEZA, A., 1995, "Golfus de Roma (A funny thing happened on the way to the forum), un palimpsesto cinematográfico", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 9: 247-256.

ROSE, P. W., 1991, "Teaching Greek myth and confronting contemporary myths", en WINKLER, M. M. (ed.) *Classics and Cinema*. London and Toronto: Bucnell University Press, 1991, pp. 17-39.

- SC HUSTER, M. ,1979. *The Contemporary Greek Cinema*. Sarecrow, Metuhen N.J.
- SICLIER, J., 1963, Agosto, "L'âge du péplum" en *Cahiers du cinéma*, pag. 35 y ss. París.
- SEARLES, B.,1990, *Epic History on the big screen*. New York: Edit. Abrams.
- SIARRI, N., 1985, "Jules César au cinéma", en CHEVALLIER, R. (ed.), *Presence de César. Hommage a M. Rambaud, Caesarodunum XXbis* : 483 507.
- SMITH, G. A., 1991, *Epic films: cast, credits and comentary on over 250 historical spectacle movies*. Jefferson, N.C. Mc Farland.
- SOLOMON, J., 1996, "In the wake of Cleopatra: The Ancient World in the cinema since 1963", *The Classical Journal* 91 113-140.
- 2001, *The Ancient World in the cinema*. YUP. (Trad. 2002, Alianza).
- SORLIN, P., 1980 *The film in history. Restaging the past*. Oxford. Basil Blackwell.
- STEPHENSON, R y DEBRIX, J.R. 1973 *El cine como arte*. Labor. Barcelona
- SÜTTERLIN, A. 1996, *Petronius Arbiter und Federico Fellini ein strukturanalytischer Vergleich*. P. Lang Frankfurt am Mai. Nueva York.
- TOVAR PAZ, Fco. J. , 2000, "Las puertas de los sueños auténticos y de los sueños falaces en Eyes Wide Shut (1999), de Stanley Kubrick", *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, 365-372.
- 2002, "Medea de Séneca en Así es la vida (2000), filme de Arturo Ripstein con guión de Paz Alicia Garciadiego", *RELat 2* : 169-195.
- 2002, "Entre los dioses y los hombres. A propósito de dos películas de J. L. Mankiewicz, De repente, el último verano y Mujeres en Venecia", *Ars et Sapientia* 10: 195-208.
- 2003, *En bandeja de Plauto. Un ensayo sobre Billy Wilder*. Cáceres: Servicio de Publicaciones UEX.
- 2004, "Posibilidades didácticas y de investigación sobre mitos en el cine (excepción hecha del género del "péplum" y las adaptaciones literarias)" *Methodos. Revista Electrónica de Didáctica del Latín*, 1.
- 2004 "La mitología clásica como puerta a la lectura de Martín (H)(1997), filme de Adolfo Aristarain". *Puertas a la lectura* 17, (173-182)

2006, *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*. U.E.S.P.

UROZ, J. (ed.), 1999, *Historia y cine*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

VALVERDE GARCÍA, A., 2000, "Las Troyanas de Cacoynnis como recurso didáctico para la reflexión sobre la convivencia y la paz", *Perspectiva Cep*, 2 : 87-94.

2001, "A *Electra* le sienta bien el cine: una acercamiento a la tragedia griega sin salir del aula", *Capsa. Rev. de didáctica de leng. y cult. clás.* 2 : 90-96.

2010, "Lisístrata (1972) de Y.Dservoulakos". Est. Neogriegos, 13, 2010.

2010, "Grecia antigua en el cine: filmografía y bibliografía". *Philologica Urcitana*. Vol. 3 (:129-146)

VIANO, M., 1993, *A certain realism. Making use of Pasolini film theory and practice*. Univ. of California P.

VILLEGAS, M., 1955, "Cine histórico y bíblico" en *El Cine* nº 4364 Madrid

1973, "Mitologías grecolatinas y otras utopías" en *El Cine*, 4 pág. 62 y ss

Burulan, Barcelona

WALSH, F., 1996, *Sin and censorship: the Catholic Church and the motion picture industry*, Yale U.P., New Haven.

WINKLER, M., (ed.), 1991, *Classics and Cinema*. London and Toronto: Bucknell University Press.

1995, "Cinema and the Fall of Rome", *Transactions of the American Philological Association* 125 : 134-154.

2001, *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford and New York: Oxford University Press.

2004, *Gladiator. Film and History*. United Kingdom: Blackwell Publishing.

WYKE, M., 1997, *Projecting the Past, Ancient Rome, Cinema, and History*. New-York and London: Routledge.

# **APÉNDICE**

**NOTICIA BREVE ACERCA DE LA VIDA  
DE JESÚS Y DE LOS PRIMEROS TIEMPOS  
DEL CRISTIANISMO**

**de Enrique Otón Sobrino**





Donde se recoge y comenta una extensa filmografía dedicada a la figura de Jesucristo, a sus coetáneos y a los argumentos piadosos, que proveen el Nuevo Testamento, las fuentes clásicas y la novela histórica.

## **0. Reflexión previa**

Toda vez que la vida de Jesucristo transcurre bajo los mandatos de Augusto y de Tiberio no parece fuera de lugar, siquiera como apéndice, dedicar unas líneas al interés mostrado por el cine hacia esta figura crucial en la historia de la humanidad, figura de la cual han tomado inspiración todas las demás artes con tal y tanta insistencia que puede afirmarse, sin temor a exageración alguna, que ellas, en buena parte, no se entenderían sin el influjo procurado por la vida y la muerte del Nazareno. Es verdad que acaso aquí, al cine nos referimos, no se ha alcanzado igual proporción (a lo que no es ajeno el tiempo transcurrido desde su invención); sin embargo, aunque, como pasó en general con el séptimo arte, ha habido cierta resistencia también en este terreno a sus aportaciones, la producción de películas presenta una colección, en cualquier caso, nada desdeñable que junto al interés por el espectáculo contiene sus innegables dosis de espiritualidad. Por otro lado, el depósito de la fe, sea afirmado o declinado, en cualquier caso toca al ser humano y éste, si está dotado de la condición de artista, acude a él para contar y fijar plásticamente una historia, exponer emociones ya propias, ya ajenas, o crear una galería de personajes y situaciones que de una u otra manera tienen que ver con lo que “empezó en Galilea”. Desde luego el cine no se ha desentendido del asunto y se ha aproximado a partir de determinados presupuestos al Nuevo Testamento a fin de crear al respecto su propio elenco de obras. Se ha interesado, unas veces, sólo por la figura de Jesús, bien sea en sus momentos cruciales de la Pasión, Muerte y Resurrección, releyendo el núcleo central de los relatos de los Evangelios, bien abarcando su vida terrena toda sin renunciar a la Resurrección y a la Ascensión; otras veces, lo que llamó la atención de los realizadores fue el seguimiento de Jesús y así se han filmado numerosos episodios que conceden especial protagonismo a figuras muy cercanas del Salvador (la Virgen, San José, sus Apóstoles...) o

acerca de los primeros tiempos del Cristianismo, sobre todo aquellos que se refieren a las dificultades encontradas por los creyentes en la nueva fe, principalmente el martirio, valiéndose a tal efecto tanto de personajes históricos (adaptados convenientemente a la peripecia que se cuenta) como ficticios que se mueven con el telón al fondo de los avatares que marcaron aquel entonces. Amén de los documentales, a lo largo de la historia del cine se registran, finalmente, ensayos que pretenden una actualización de la representación sagrada de la vida de Nuestro Señor, enfocada desde perspectivas, criterios o intereses distintos (polémicos incluso) que, sin más, tampoco quieren o deben, precisamente a causa de esto, prescindir de una cierta carga teológica, si se nos permite expresarnos de este modo. Desde un punto de vista meramente funcional, cabe decir también que este tipo de cine afianzó el nuevo arte en su espectacularidad: en efecto, estos relatos eran susceptibles de ser contados mediante escenas magníficas que en virtud de su grandiosidad o dramatismo se irían beneficiando de los descubrimientos de avances técnicos o del dominio por parte de los realizadores de los procedimientos propios de su forma de narrar, como pudieran ser los juegos de planos, los cuales permiten, dicho sea de paso, la contemplación de una misma escena desde distintos ángulos que, a su vez, despiertan, haciéndolas comulgar, otras tantas emociones sin que el espectador tenga que modificar la posición desde la que mira. También el que fuera factible rodar estas escenas en exteriores concedía además al séptimo arte una primacía visual jamás antes conocida<sup>1</sup>. De otra parte, debe

---

<sup>1</sup> Además, la interpretación de Jesucristo ha representado una dificultad notable. Véase al respecto la consideración de Jon Solomon en la página 194 de su *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Alianza Editorial, Madrid 2002. El recurso, ya comentado por Pedro Luis Cano, de mostrar al Salvador de espaldas, o bien una mano o una sombra, acaso más comprensible en cintas en que Su aparición es ocasional, recibió el espaldarazo, tras el desconcierto causado por la presencia frontal de *Del pesebre a la cruz* (v. en primera instancia Eduardo T. Gil de Muro, *Diccionario de Jesús en el cine*, Montecarmelo, Burgos 2006, p. 21), con la supresión en Inglaterra de las escenas de *Gólgota* en las que aparece Jesús de frente (véase *Jesucristo en el cine*, número extraordinario de *Pantalla 90*, Madrid 1997, p. 11 y Enrique Martínez-Salanova Sánchez: <http://www.uhu.es/cine.educación/cineyeducación/jesucrito.htm9>). *El beso de Judas, Un hombre tiene que morir, Ben-Hur* (1959), por ejemplo, mantienen esta tradición, mientras que en las demás producciones, por lo general, el Nazareno muestra su rostro. Un camino intermedio, amén de la postura de perfil y los planos lejanos de *El poder de la Resurrección*, se encuentra en *Talitá kum*: efectivamente, esa producción combina ambos procedimientos de manera que a medida que sube

quedar claro, frente a alguna reticencia, que el cine, al tratar esta historia, aprovechando o desarrollando tales posibilidades, no incurría en menoscabo alguno de la religión por muy superficial que se considere este tipo de aproximación.

## 1. Los primitivos

El catálogo de películas acerca de la vida de Jesús, que ya había sido contada en 1880 mediante el artilugio de la linterna mágica por John L. Stoddcard<sup>2</sup>, conforme documentan las distintas fuentes, comenzaría con la francesa *La Pasi3n du Christ* en 1895<sup>3</sup> de Léar (Albert Kirschner) y el hermano Basile<sup>4</sup>, cuyo rodaje es efectuado en un piso parisino, corriendo su distribución a cargo de la “Maison de la bonne presse”, seguida en 1897 por la producción de los Lumière<sup>5</sup> *La Vie et la Passion de Jesús-Christ* en 13 cuadros que van desde la adoración de los Magos hasta la Resurrección, de cuya dirección se ocuparon Breteau y George Hatot<sup>6</sup>, una especie de

---

el clímax dramático la figura del Redentor es más visible en toda su corporeidad. De otra parte, siendo fácil localizar los nombres de los actores que han desempeñado el papel de Cristo, en las fichas artísticas, parece de justicia mencionar a Luis Álvarez quien lo hizo en *Un hombre tiene que morir*, acerca del cual se guarda un silencio casi general. Cabe añadir, como colofón, que la caracterización de James Nesbitt, el intérprete de la serie televisiva de H.B.O. y B.B.C. de 2008 *La Pasi3n*, ha sido lograda a partir del retrato de Jesús que se halla en la Sábana Santa de Turín.

<sup>2</sup> Para el uso de vistas por parte de Wilson Carlisle durante sus predicaciones en la iglesia de Saint Mary at Hill en Londres, v. la entrada “Biblical films” de la *Encyclopedia of early cinema*, ed. Richard Abel, Nueva York, 2005.

<sup>3</sup> En cuanto hace a los títulos, hemos procurado dar, siempre que fue factible, los de su estreno en España. En caso contrario, los originales y, cuando no hay certeza acerca de ello, se dan en traducción al español. En el caso de las diferentes ‘Pasiones’, hemos optado por los que da Eduardo T. Gil de Muro en su ya citado diccionario. Acerca de los muchos títulos alternativos de estos filmes en cuestión y de los cuadros que los componen, puede ahorrarse mucho trabajo la consulta del primer volumen del *The American Film Institute Catalog*. The American Film Institute, 1995. De otra parte, también aquí, según ya advirtió en el prólogo Pedro Luis Cano, inevitable resulta el baile de fechas ofrecido por las fuentes.

<sup>4</sup> Para el uso de la linterna mágica, v. la entrada correspondiente en la obra de Dario Edoardo Vígano, *Gesú e la macchina da presa*, Roma 2005.

<sup>5</sup> Ya en los catálogos más antiguos de Lumière Films figuran registradas vistas del Santo Sepulcro, la Vía Dolorosa y el Huerto de Getsemaní (v. Stephen Herbert, *A history of early film*, Routledge, Londres, 2000).

<sup>6</sup> Con cautela George Sadoul en su *Historia del Cine mundial*, Siglo XXI, Madrid

recreación de la Pasión de Jesucristo de Horitz<sup>7</sup>, por la inglesa *The sign of cross*, reseñada sólo por Enrique Martínez-Salanova Sánchez en *o.c.*, sin otros datos, como “adaptación popular de la Pasión”<sup>8</sup> en Gran Bretaña, por la italiana *La passione di Gesù* de Luigi Topi y Ezio Cristofari en 10 cuadros<sup>9</sup>, por la estadounidense *The Pasión Play of Oberammergau. Life of the Christ*<sup>10</sup>, llevada a cabo por Henry C. Vicent<sup>11</sup> en 1898<sup>12</sup> para el Edén Museo de Richard Hollaman, cuyo rodaje fue efectuado en la terraza del Grand Central Palace de Nueva York<sup>13</sup>. Por su parte, Alice Guy presenta en 11

---

1987, p. 679. Para el papel desempeñado en esta producción por el padre de los Lumière, v. Dario Edoardo Viganò, *o.c.*, p. 63.

<sup>7</sup> La controversia salta por la publicidad de la cinta que hablaba de escenarios reales. La International Film Company, fundada por Charles H. Webster y Edward Jun, envía este mismo año a Mark Klaw y Abraham Erlanger (v. *Enciclopedia of early... ibid.*) para filmar en Horitz *La Pasión* (v. Monica Dall’Asta, “Los primeros modelos temáticos del cine” en *Historia general del cine*, Cátedra, Madrid 1998, vol. I. pp. 270-271). Estos mismos promotores teatrales, acabados de mencionar, y Abraham Erlanger, cuando importan a Estados Unidos en 1898 la cinta de los Lumière, han de afrontar una serie de complicaciones surgidas con Thomas Alva Edison (v. *Cinema year by year*, edit. Robyn Karney, Londres 2006, p.28). Por otro lado, para ciertos pormenores de la exhibición de este tipo de películas remitimos al lector a la entrada de la citada *Encyclopedia of early... “Churches et exhibition”*.

<sup>8</sup> La *Enciclopedia of early...* en su entrada “melodrame” cita un *The sign of cross* entre las muchas versiones que en cine se habían hecho de los “togae plays”, fechándolo en 1895, pero por la alusión a su espectacularidad podría tratarse de un argumento parecido al de la película, algo posterior, de igual título de William Haggar. Para los “togae play”, v. David Mayer, *Playig out the Empire*, Oxford 1994.

<sup>9</sup> Cosa notable de esta película, para los españoles, es que el papel de María corriera a cargo de La Bella Otero.

<sup>10</sup> Acerca del éxito de estas *Passions Plays*, v. José Javier Marzal, “Blackton, Porter e Ince”, *Historia general del cine*, Cátedra, Madrid 2008, vol. II, p. 192.

<sup>11</sup> Según otros, J. L. Vincent, como anota en el lugar correspondiente Dario Edoardo Viganò, *o.c.* p. 62, quien hace mención de la espectacularidad del rodaje. De otra parte, Richard Hollaman vendió posteriormente los derechos a Edison. La versión de 1900 contiene un metraje adicional.

<sup>12</sup> Alguna que otra fuente da como año del rodaje el de 1897.

<sup>13</sup> Con el conocido contratiempo del viento que levantó parte del decorado dejando ver el paisaje urbano que así se colaba en medio de Tierra Santa. Por su cuenta y riesgo Richard Hollaman propagó la especie de que esta filmación fue efectuada en 1890, incurriendo de esta manera en una flagrante mentira al no existir en aquel entonces el cinematógrafo. De todas maneras, tal vez este rodaje de las Pasiones de Horitz y Oberammergau en estudio, no fuera un expediente tan sólo, sino una

cuadros su *Vie du Christ* en 1889, inspirados en las pinturas de Jacques Joseph Tissot<sup>14</sup> para la Exposición Universal de París, y George Méliès rueda *Le Christ marchant sur flots*, valiéndose de uno de sus muchos efectos especiales (aquí, según las fuentes, una especie de transparencia) en 1900<sup>15</sup>. Entre 1902 y 1905 Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, bajo pabellón de la Pathé, dan a conocer *La Vie et la Passion du Christ* la cual llegó a totalizar 31 cuadros (la primera versión contaba tan sólo 18) que a lo largo de 45 minutos relataban, desde la Anunciación hasta la Apoteosis final, siendo rodada otra vez esta cinta por ambos cineastas con la participación de Segundo de Chomón, quien se encargaría de los efectos especiales<sup>16</sup>.

---

necesidad que se justificaría en las reticencias y resistencias en cuanto a su filmación ofrecidas por parte de las direcciones respectivas de estas representaciones.

<sup>14</sup> Véase, al respecto, Alisson Mac Mahan, *Alice Guy Blaché*, Ediciones Plot, Madrid 2006, pp. 175 y ss.. Como es natural el cine (al fin y al cabo pintura en movimiento) se inspira en los cuadros consagrados, a través del tiempo a Jesús de Nazareth. En estos primeros instantes del séptimo arte los pintores más seguidos, además de Joseph-Jacques (James) Tissot, son Gustavo Doré, Laurens Alma-Thadema y Leon Gérôme. Muy destacable es, lógicamente, la influencia de Leonardo da Vinci en las escenas de la Última Cena. Para algunas cintas citadas aquí y lo acabado de referir v. Aurora Ortiz y María Jesús Piqueras, *La pintura en el cine*, Paidós, Madrid 1995. Es obligado aquí recordar que, mediante una nota que acompaña a los títulos del cuadro de la boda de Caná en *Intolerancia*, Griffith hace saber los nombres de los pintores en los que se inspira.

<sup>15</sup> Georges Méliès se desplazó hasta Grenville para rodar un determinado metraje y así combinar en su película escenas filmadas al aire libre y de estudio, de acuerdo con las afirmaciones de los historiadores.

<sup>16</sup> La versión de 1902 (cuyo origen pudo ser la película Pathé de este mismo año *L'étoile mystérieuse*, posibilidad de la que se hacen eco Leire Ituarte y Jon Letamendi en su *Antología. Los inicios del cine desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2002, p. 130; título éste de *L'étoile mystérieuse* que *The American Film...* hace figurar en entrada propia para remitir desde ahí a los distintos episodios de la obra de Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca) abarcaba desde la Anunciación hasta la Ascensión y una Apoteosis final, mientras que la de 1907, la más vista en Europa y los Estados Unidos (en este país se exhibió hasta 1925), se iniciaba con “La fuente de Nazareth” para concluir igualmente con “Ascensión” y Apoteosis, titulada *Roi des rois*. (v. Luis Enrique Ruiz, *Obras maestras del cine mudo*, Bilbao, 2000, pp. 109-110 y 151-152, respectivamente). Para la coloración, uno de los principales atractivos de esta cinta, v. Ricardo Redi, “Marco general de la difusión del invento” en *Historia general del cine*, Cátedra, Madrid 1998, vol. I p. 172 y la reproducción de un fotograma en *Cinema year...* p. 84. Tuvo, por lo demás, dos

La Warwick Trading Company, por su parte, filma de nuevo la Pasión de Horitz<sup>17</sup> en 1903 (otros autores dan también 1905) en su producción *The Passion of Christ* que contó con 300 participantes, dirigidos por Ludwig Deutsch. Sigmund Lubin distribuye otra *Passion Play* con 31 cuadros que van desde la Anunciación hasta la Ascensión<sup>18</sup>, en este mismo año, en el cual “La bonne presse” rueda en Nancy otra cinta acerca de la Pasión<sup>19</sup> y en 1906 la Gaumont confía a Alice Guy y Victorin Jasset<sup>20</sup> como ayudante de dirección una nueva película acerca de la vida de Jesús, *La vie et la passion de Jesús Christ*, que comienza con el episodio “El pesebre de Belén” y concluye con la Resurrección de Nuestro Señor. Por su parte, *The star from Bethlehem* es ofrecida por Edison<sup>21</sup> en 1908 con un metraje de 950 pies. Pone de nuevo en circulación la Pathé en 1910 *Le naissance de Jesús* y *La vie de Christ*, versiones abreviada y completa, respectivamente, de la producción referida antes<sup>22</sup>. En 1910 también la firma Gaumont estrena *Herodes y el recién nacido* y Louis de Feuillade rueda una trilogía con los títulos de *Le Christ en croix*, *La Nativité* y *Mater dolorosa*<sup>23</sup>. André Calmettes ofrece su

---

estrenos, la primera parte, *Le naissance de Jesús* lo fue en París en 1906, mientras que la segunda, *La vie de Jesús*, se presentó en Grenoble, un año después.

<sup>17</sup> Al parecer de los entendidos, esta Pasión resultaba la más apropiada para su filmación, pues, según el *The American Film...*, era la más gráfica y más plena de situaciones de interés.

<sup>18</sup> Al capítulo séptimo dedicado al Bautismo del Señor se le agrega en 1907 una especie, dijéramos, de desdoblamiento: “*Baptisme by immersion*” que es numerado como 7b. Esta película, advierte el *The American Film...*, bien pudiera ser una versión más corta de alguna otra Pasión. Alguna fuente refiere una versión anterior datada en 1898; así y con pormenores Dario Edoardo Viganò (*o.c.* p.65) quien achaca a esta cinta que se hace sobre la de Hollaman, el incidente mencionado del viento que levantó el decorado.

<sup>19</sup> v. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* p. 40.

<sup>20</sup> George Sadoul (*o.c.*), en lo que se refiere a Alice Guy. Con dudas para ambos *The American Film...*, obra que cita también a Geroge Hatot con cautela como realizador.

<sup>21</sup> Este productor ya había rodado en 1903 documentales en Tierra Santa como *Tourist taking water from teh river Jordan* o *A jewish dance at Jerusalem*.

<sup>22</sup> La Pathé, según la citada *Cinema year...* p. 52 encargó de esta cinta “el poder de conmover los corazones más profanos”, aconsejando con vistas a una representación del drama sacro al menos una proyección con 20 escenas de entre las que resultaban imprescindibles “La entrada en Jerusalén”, “El beso de Judas”, “La muerte de Cristo y “La Ascensión”.

<sup>23</sup> V. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* pp. 50-51.

*Jesús de Nazareth* en 1911<sup>24</sup>, a finales del cual la Vitagraph inicia en exteriores el rodaje de *Del pesebre a la cruz* o *Jesús El Nazareno* (*From the manger to the cross*) bajo la dirección de Sidney Olcott, la cual años después, 1938 para ser exactos, sería también sonorizada, añadiéndole música y narración; destacan en esta cinta la Anunciación, la Huida a Egipto, los milagros y la Crucifixión con la que concluye de acuerdo con su título. Conviene resaltar que la ausencia de la escena de la Resurrección en esta película, conocida también como *Jesus of Nazareth*<sup>25</sup>, no ha dejado de sorprender a los historiadores<sup>26</sup>. En 1912 la Cines de Roma ofrece *La Passione di Gesù a Laino*, exhibida también en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. Se dan a conocer *The Crimson Cross* de la Eclair con veinte escenas de la vida de Nuestro Señor, y *The star of Beethleem* de la Thanhouser Company<sup>27</sup>, dirigida por Lawrence Marston acerca de los episodios que giran alrededor del nacimiento de Jesús, durante 1913, año en el que André Maître firma para la Pathé *La vie de Nôtre Seigneur Jesus-Christ*, título original<sup>28</sup> al que parece referirse Jon Solomon, si bien citándolo con el título en inglés *The Life of Our Savoir* y datándolo en 1914, para la Pathé. Con sus 700 metros *The last Supper* de Lorimer Johnstone para la American Film Manufacturing Company continúa la serie de cintas a este asunto dedicadas. De *La Passione di Christo* de la Film d'Arte italiana nada se sabe salvo que es rodada en 1914. La mencionada *Christus* de Giulio Antamoro<sup>29</sup> de 1915 (con la colaboración de Ignazo Lupi para

---

<sup>24</sup> V. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* p. 54. En este año se estrena *Though your sins be as scarlett* de Charles Kent de la que las fuentes dan una breve noticia sin referencia al argumento por lo cual es citada con la cautela propia al no saber si el relato se enmarca en el cuadro cronológico acotado para estas líneas.

<sup>25</sup> Fue proyectada, antes de su estreno, en sesiones especiales para el clero en el Queen's Hall de Londres y en el Wanamaker's Auditorium de Nueva York en septiembre y octubre de 1912, respectivamente.

<sup>26</sup> Leire Ituarte y Jon Letamendi apuntan en la p. 170 de su *o.c.* al deseo de buscar una cierta singularidad y a la dificultad que el rodaje de esta escena entraña.

<sup>27</sup> Acerca de sus novedades técnicas, v. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* p. 65.

<sup>28</sup> El título español, *El Hijo del carpintero*, aparece mencionado en George D. Black, *Hollywood censurado*, Madrid 1999, p. 354 y también en la entrada correspondiente del diccionario de Eduardo T. Gil de Muro, quien, por su parte, da información de los escenarios en los que se rodó. Luis Enrique Ruíz en la página 154 de su *o.c.* fecha también esta película en 1914

<sup>29</sup> La cinta, según prensa de la época contaba con la aprobación y recomendación de Pío X; v., al respecto, Julio Montero y María Antonia Paz, "Ir al cine en el primer tercio del siglo XX", en *Ver cine*, Rialp, Madrid 2002.

las escenas añadidas y de Enrico Guazzoni<sup>30</sup>) queda distribuida en los siguientes misterios: el primero que va desde la Huida a Egipto hasta la matanza de los inocentes; el segundo, desde la predicación hasta la entrada en Jerusalén y el tercero, Pasión, Muerte y Resurrección del Señor. Ciertamente viene a ser la película más importante del periodo mudo –hasta retirar del mercado la cinta de Lucien Nonguet y Ferdinand Zecca- y la más conocida por su gran difusión: en efecto, baste con recordar, como dato ilustrativo, que desde 1916<sup>31</sup> es ofrecida por las distribuidoras en distintas temporadas en España<sup>32</sup> donde se mantuvo en cartel durante las programaciones especiales de Semana Santa hasta la década de los cincuenta del siglo XX. Esta “respetuosa narración”, catalogada por algunos como la réplica católica de la versión protestante de Sidney Olcott, acabada de citar, registra hallazgos muy dignos de consideración, como el del tiempo transcurrido entre la Anunciación y el Nacimiento que es aprovechado, en cuanto hace a la impresión de duración, para representar a Augusto en Roma y su decisión respecto del censo; el que el espectador contemple desde las balconadas de Augusto o de María Magdalena<sup>33</sup>, o desde el interior, al quedar franca la oquedad del sepulcro de Lázaro, lo que estos personajes ven, abriendo, por tanto, la escena al exterior; o la tensión, más o menos contrabalanceada, en la disposición de los personajes según escenas como ocurre con la de la Anunciación en la que las miradas de la Virgen y del arcángel San Gabriel coinciden en el centro y la de las mujeres que esperan tras la muerte del Señor, dirigiendo sus ojos hacia la izquierda, desbordando casi el cuadro como si lo sobrenatural que aguardan, viniera de otra parte más allá de la pantalla, o la de la citada resurrección de Lázaro en la que lo vemos de espaldas y al fondo Jesús y la Resurrección del Salvador, frontal al espectador<sup>34</sup>. Eduardo T. Gil de Muro (*o.c.* p.77) reseña en 1918 la española, dirigida por Arturo Carballo, *Nuestro Señor*

---

<sup>30</sup> La labor de este director consistió en rodar de nuevo varias escenas que se habían considerado de escasa calidad.

<sup>31</sup> De este año es *Golgota* de Achille Consalvi para Aquila Films, de la cual nada puede decirse salvo estos datos.

<sup>32</sup> En 1935, en España, es sonorizada por Amichatis, corriendo a cargo del padre Padrós la música y de Parera el recitado.

<sup>33</sup> Este recurso lo emplea Griffith en un par de escenas del capítulo de Babilonia en *Intolerancia*.

<sup>34</sup> Por otra parte, el final de la Ascensión nos hace pensar en la cúpula de la catedral de Parma.



*Jesucristo* con el subtítulo de “*Bosquejo cinematográfico*”<sup>35</sup> de seis minutos de duración. Aparece en 1919, de la mano de la Catholic Art Association, *The eternal light* con montaje de Otto E. Goebbel y Conde B. Pallen que narra la historia del Salvador desde la Anunciación hasta la Ascensión. Tiene fecha de 1920 una nueva filmación de la Pasión de Oberammergau, *Der Christus von Oberammergau*, dirigida o por Franz Seitz Sr. o por Toni Attewenberg<sup>36</sup>. Dimitri Buchowetzky filma en Obberammergau y Friburgo *Der Galiläen*, acaso en 1921<sup>37</sup>. En 1923 *I.N.R.I.* de Robert Wiene con sus dos relatos que entrañan el pasado de la vida y muerte de Jesús y el presente de un justiciable que aguarda su ejecución. Cecil B. De Mille ofrece en 1927 su monumental *Rey de Reyes* con escenas en color (la Resurrección) de cuya grandiosidad da fe la monumental águila que sirve de trono a Pilatos; el director americano comienza su relato con una María Magdalena, molesta con Judas Iscariote que ha preferido ir en pos del Maestro y no a su casa<sup>38</sup>, filmando Ideal Picture al año siguiente, con montaje de Jean Connovar e interpretación de Philip van Loan (en el papel de Cristo), Anna Leer (en el de María) y Charles McCaffrey (en el de Poncio Pilatos), *Jesús of Nazareth* que abarca desde la llegada a Jerusalén hasta la Ascensión.

## 2. El cine sonoro

*Gólgota* de Jean Duvivier de 1932 (también conocida como *Ecce Homo*), la cual narra la última semana terrena de Jesús, siempre en el límite de un desbordamiento algo abarrocado que es contenido a duras penas, es la primera aportación del cine sonoro que insistirá en este asunto con *Jesús de Nazareht*, cinta mejicana de 1942 rodada por José Díaz Morales, la cual concentra su interés en María Magdalena y Poncio Pilatos. Datan de 1949 las norteamericanas *The Lawton Story* de W. S. Beaudine y Harold Daniels, quien se ocupa de la filmación de la representación sacra a la que se dedican 50 minutos de los 101 que totaliza, siendo muy destacada por la crítica la escena

---

<sup>35</sup> *Bosquejo cinematográfico* es el título que da en *Un siglo de Cine*, Enciclopedias Planeta, Barcelona 1998 Luis Gasca quien añade que la obra abarca en sus 10 escenas “estampas de la Pasión de Cristo” que van desde su infancia hasta el beso de Judas.

<sup>36</sup> V. Dario Edoardo Vigano, *o.c.* p. 110 y Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* p. 84.

<sup>37</sup> Así con cautela, datándola otros en 1924.

<sup>38</sup> Para la versión sonorizada de este film, v. Dario Edoardo Vigano, *o.c.* p. 125.

de la Crucifixión, y *The Pilgrimage Play* de Frank Strayer: un relato de San Pedro, preso por Nerón, acerca del Señor<sup>39</sup>. En 1951 se registra *The Westminster Pasión Play*<sup>40</sup>, llevada a cabo en el Reino Unido por Walter Rilla y en este mismo año nuevamente el cine mejicano insiste en esta temática con *El Mártir del Calvario* de Miguel Morayta, cuya narración va desde el encuentro del Mesías con sus discípulos hasta la Resurrección. En 1952 *Day of triumph* de John T. Coyle e Irving Pichel (la versión comercial de la cinta catequística del padre James K. Friedrich *I beheld his Glory*, dirigida por John. T. Coyle<sup>41</sup> -que presenta los hechos a través de los ojos de un centurión- cuenta la historia de Jesús según los testimonios de San Andrés y un jefe zelote. Llega en 1954 a las pantallas la italiana *El Hijo del Hombre (Ecce Homo)* de Virgilio Sabel que en principio iba a ser un cortometraje con vistas a una catequesis acerca de la Pasión, pero que su productora, la San Pablo del padre Alberione, decidió alargar para abarcar desde el Nacimiento hasta la Resurrección del Hijo del Hombre<sup>42</sup>. El padre Patrick Peyton produce en 1957 *Los Quince Misterios del Rosario*<sup>43</sup> de los que se desgajan los cinco dolorosos para componer con ellos el largometraje exhibido en salas comerciales con el título de *Un hombre tiene que morir*, dirigido por

---

<sup>39</sup> Esta producción protestante tiene su versión católica en *Upon this rock* del mismo año.

<sup>40</sup> Otro título es el *Beyond the Man (Ecce Homo)*. Dario Edoardo Viganò cita una versión muda de este mismo director en 1930, la cual, para él, es la última contribución del cine silente a este tema sacro que por su parte el *The British Films Catalogue* de Dennis Gifford, cuya 3ª edición es dada en Chicago en 2000, no conoce.

<sup>41</sup> Eduardo T. Gil de Muro en su *o.c.* le dedica entrada aparte y a ella remitimos al lector. Este autor indica *ibidem* acerca de esta cinta, el protagonismo alcanzado por el centurión romano, testigo de los hechos. La mencionada unas pocas líneas más abajo *La espada y la cruz* de Carlo Ludovico Bragaglia en 1958 hasta cierto punto, y *Jesús de Nazareth*, el telefilme de Franco Zeffirelli, respecto de esta figura dramática, interpretada aquí por Ernest Borgnine y allí por Jorge Mistral, serían sus continuadores más destacables. En la producción televisiva es también notable el papel asignado a un tal Quintilio, encarnado por Tony Lo Bianco.

<sup>42</sup> Como dato curioso digamos que la cinta cuando se estrenó en 1957 en el Palacio de la Música de Madrid no se dobló al español para salvaguardar, según decía la publicidad, “la fuerza dramática de la palabra”.

<sup>43</sup> Para su explotación en vídeo, los Gozosos se llamaron *Y habitó entre nosotros* en tanto que los Gloriosos se denominaron *Quédate con nosotros*. Eduardo T. Gil de Muro (en *o.c.* p. 142) registra el título de *El Salvador* para los primeros y para los segundos el de *El amo, el Señor. Un hombre tiene que morir* fue conocida igualmente como *La Crucifixión*.

Joseph E. Breen y Fernando Palacios<sup>44</sup> que en una reposición ulterior (1962) será bautizada, en España, como *El Redentor*<sup>45</sup>.

### 3. Apogeo y decadencia

En 1961 Samuel Bronston produce en España *Rey de Reyes* de Nicholas Ray con un Jesús muy humano. Empieza este film con un prólogo durante el cual Pompeyo toma la ciudad santa; a partir de ahí se hace hincapié, por un lado, en la amistad entre Herodes y Poncio Pilatos, y en la de Judas y Barrabás, aquél un ferviente y entusiasmado seguidor del Nazareno que ve con preocupación la reticencia de éste; y de otra, la de María y la Magdalena, poniendo en la boca de aquélla las palabras de su Hijo acerca del perdón cuando la mujer pecadora llega a la casa de la Virgen. Merece destacarse el buen resumen de la predicación de Jesús quien transita entre las gentes que preguntan tras el Sermón de la Montaña y la escena final en que la sombra del Salvador, poco antes de su Ascensión, se cruza con la red extendida que los apóstoles han abandonado en la playa para partir hacia la misión que les ha sido encomendada<sup>46</sup>. Al año siguiente Manuel de Oliveira da a conocer el documental *Acto da primavera*, filmación de una Pasión popular a partir del texto del poeta del XVI Francisco Vaz de Guimarães; la narración del Auto comienza imbricándose en la vida cotidiana del pueblo de donde sale una joven a buscar agua y en el pozo del que la toma, esta Samaritana conoce a Jesús cuya historia es contada hasta su Pasión, con algún que otro anacronismo<sup>47</sup>. En esta cinta la Resurrección aparece simbolizada por el árbol en flor: la imagen de vida contrasta con el fundido del sudario sobre la cabeza del Señor muerto y el hongo de una explosión atómica que siembra la destrucción. En

---

<sup>44</sup> La versión española contó con una memorable y estremecedora narración de Teófilo Martínez.

<sup>45</sup> Según Luis Miguel Carmona en *Los 100 grandes personajes históricos en el cine*, Cacitel, Madrid 2006, p.144, *The Redeemer* es el título de esta película cuando se estrena con nuevo montaje en los Estados Unidos en 1965.

<sup>46</sup> Lo que era presentimiento en *Christus* cuando los brazos extendidos del Niño Jesús proyectan en el suelo una cruz, aquí es confirmación de la tarea del Salvador cumplida en medio de los hombres. Para otro tipo de presentimiento recuérdese, por ejemplo, el del Niño pasando delante de crucificados en *La Historia más grande jamás contada*.

<sup>47</sup> Así, los naipes con los que los soldados se juegan las vestiduras al pie de la cruz.

1964, con *El Evangelio según San Mateo* de Pier Paolo Pasolini.<sup>48</sup> llega una visión nueva de Cristo a partir de unos presupuestos muy diferentes de lo que había sido hasta entonces: la vida del Salvador es contada desde su Nacimiento hasta el momento previo de la Ascensión con el envío de los apóstoles; todo su escenario resulta seco y duro como una tierra que anhela ser regada con palabras de salvación, las cuales van brotando de la boca de Jesús, un maestro itinerante cuyas enseñanzas se van esparciendo por los lugares que transita. Destacan en esta película las contraposiciones entre los sueños de José, sereno y confiado en su aceptación de lo que no entiende y las convulsiones de Herodes moribundo así como también el contraste de un Judas que se arrastra, pesaroso y preso de lo que acaba de hacer, y un San Pedro a quien el arrepentimiento le hace caer de rodillas implorando el perdón. Esta personal visión de Jesús está dedicada por su autor “a la cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII”<sup>49</sup>. La forma tradicional, dijéramos, reaparece en *La Historia más grande jamás contada* de George Stevens en 1965, que a lo largo de prácticamente tres horas narra la historia del Redentor. Un logro de esta cinta es el estudiado juego de luces y oscuridad que indican el lugar del Nacimiento o el contraste de los niños que juegan vestidos de blanco y los soldados a caballo de negro, dibujados en el horizonte, prestos a cumplir la orden de degollarlos, dada por Herodes. En este mismo sentido hay que resaltar los marcos que forman un recuadro de sombra alrededor y de luz en el centro en pasajes tan importantes como el del discurso de Jesús en la sinagoga, la resurrección de Lázaro o la llegada al monte Calvario, el cual es en seguida captado en la panorámica. Muy significativo es el recurso de las expresiones que subrayan la postura de los personajes, por ejemplo, Pilatos, en nada amigo de Herodes, asiste al juicio de Jesús indiferente al inicio y estremecido al final cuando escucha en sus

---

<sup>48</sup> Para la cinta de colaboración *Ropagog* (de Roberto Rosellini, Pier Paolo Pasolini, Jean Luc Goddard y Ugo Gregoretti), fechada en 1953, Pier Paolo Pasolini había rodado un episodio del “cine dentro del cine” (*La riccota*) contando la muerte del actor que encarnaba a Dimas (otros dicen que hacía el papel del mal ladrón, Gestas), durante la escena de la Crucifixión a causa de haber comido una excesiva cantidad de requesón. Esta peripecia le valió ser calificado de blasfemo, además de una sanción legal.

<sup>49</sup> Esta dedicatoria al Papa Bueno recuerda aquella otra de *La crociata degli innocenti*: “mistero in quattro atti a laude di Gesù Cristo e del Poverello Francesco”, cinta de 1915 con guión de Gabrielle D’Annunzio y dirección de Gino Rossetti y Alessandro Boutet (después Alberto Traversa).

adentros la voz que recordará a través de los tiempos que el Señor “padeció bajo Poncio Pilatos”, o la pregunta breve y desesperada de Tomás, “¿para qué?” a María Magdalena cuando ésta se dispone a salir hacia el sepulcro. También es merecedora de ser señalada su primera escena durante la cual desde la bóveda baja la cámara hasta encontrar una imagen del Salvador y la última en que esta misma cámara sube de nuevo hacia la cúpula: podríamos estar aquí ante una representación plástica de la “kénosis”, cosa que la propia película podría avalar cuando Jesús se refiere a Sí Mismo como “el pan bajado del cielo”. De este mismo año es la producción mejicana *El proceso de Cristo* de Julio Bracho que se centra en la evocación que del Maestro hace San Pedro veinte años después de los acontecimientos. Miguel Zacarías se aproxima tres veces en 1969 a la historia de Cristo con *Jesús, el Niño Dios* con cuatro episodios: el Niño Jesús, Herodes, Claudio, el Romano, quien custodia a la Sagrada Familia durante su huida a Egipto, hecho que constituye el cuarto episodio de la cinta; *Jesús María* y *José (Leyendas de la infancia de Nuestro Señor Jesucristo)* en la que se narra el encuentro de Jesús, aprendiz de carpintería, con Simón, Andrés, Juan y Judas y *Jesús Nuestro Señor* cuyo mayor interés gira alrededor del Bautismo en el Jordán, la traición de Judas y la Resurrección<sup>50</sup>. Enrique Martínez-Salanova Sánchez en *o.c.* cita la brasileña *A vida de Jesús Cristo* de Jose Regattieri en 1971;

#### 4. El ensayo

*The Passover Plot* de Michael Campus en 1976 narra de forma heterodoxa los hechos haciendo de Jesús un zelote alborotador que, con vistas a una sublevación contra los romanos, finge su crucifixión y muerte, valiéndose del concurso de las drogas<sup>51</sup>, pero que fallecerá

---

<sup>50</sup> Todas estas cintas se refunden en *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, precedida de *Adán y Eva* de Miguel Zacarías (también conocida como *El pecado de Adán y Eva*) de 1962 (cuya versión internacional era menos discreta en lo que hace a los desnudos). Enrique Martínez-Salanova Sánchez en *o.c.* atribuye este “condensado” al actor que interpretó a Jesús, Claudio Brook, fechándolo en 1986.

<sup>51</sup> Para un catálogo de las interpretaciones excéntricas acerca de Jesús, tanto en el arte como en la filosofía, v. Hans Küng, *Ser cristiano*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1977, p. 181. Acaso la cinta más exagerada al respecto sea la francesa *Le lit de la Vierge* que dirige en 1969 Philippe Garrell. Arriesgado, cuanto menos, resulta la alternancia de escenas de la agonía de Jesús y de una pareja homosexual, humillada por su condición, en *The garden* de Derek Jarmish en 1990. En el momento de cerrar estas líneas se anuncia, a caballo de 2008 y 2009 el inicio del

realmente a causa de la lanzada del soldado romano. Correcta en su modestia es la producción estadounidense *Jesús* de Peter Sydkes y John Kirsch, rodada en 1979, tomando como base a San Lucas; de ella se recordará su sencillez y la resolución dada a la escena de la Resurrección acerca de la cual volveremos más abajo. Muy controvertida resultó la versión de Martín Scorsesse, *La última tentación de Cristo* (1988), inspirada en la célebre novela de Nikos Kazantzakis, que debe ser examinada, entendemos, a la luz arrojada por la última palabra de Jesús en la cruz: “todo acaba bien”,<sup>52</sup> que refleja la idea teológica del abandono en Dios tras la lucha contra la tentación vencida por Cristo en el acto mismo de su donación<sup>53</sup>. Otra cosa es si la cinta, al presentar a Jesús en su lucha interior por averiguar quién es y cuál ha de ser su misión, ha acertado, en cada uno de los momentos, a estar a la altura de la circunstancia dramática. Pese a que una tentación no puede ser sino una tentación con sus halagos inherentes, la película ha sido tenida por heterodoxa en ciertos sectores<sup>54</sup>. Cierra el siglo XX una película especialmente destinadas al público infantil, *El hombre que hacía milagros* de Stanislav Sokolv y Derek Hayes que se vale de muñecos articulados y dibujos animados (según el tenor de las escenas) para relatarnos la vida del Señor después de abandonar su hogar hasta su final, según una niña, Tamar, que tras ser curada por Jesús lo sigue en distintos momentos de su vida apareciendo, entre otros momentos, en la subida al Calvario y en la jornada de la Ascensión y *Story of Jesús for children* de 2000 de John Schmidt<sup>55</sup>, amén de *Jesús, el hombre que creías conocer*, también de 2000, dirigida por John B. Heyman, una adaptación de la referida *Jesús* de 1979 de la que él había sido productor; a esta cinta se le han ido agregando a lo largo de la narración escenas complementarias en las cuales unos niños van relatando acerca de Jesús lo que en sus casas oyen y en las calles

---

rodaje de *The Sindone*, una coproducción hispano-italo-norteamericana dirigida por Miguel Ángel Fabré que aborda la clonación de Cristo, con escenas situadas en la época de Jesús y en la actualidad. Su argumento parece encajar dentro de estas observaciones.

<sup>52</sup> Al menos esta expresión fue oída como traducción del inglés ‘culminate’ por quien esto escribe en la versión española estrenada en el cine Gran Vía de Madrid.

<sup>53</sup> La expresión de alivio de Jesús crucificado al superar la tentación no admite discusión alguna: Él ha cumplido su misión.

<sup>54</sup> Del todo sensata es la opinión de Gregg Garrett en *El Evangelio según Hollywood*, Sal Terrae, Maliaño 2008, p. 228.

<sup>55</sup> Para este título v. la sucinta nota de Enrique Martínez-Salanova Sánchez, o.c.

ven<sup>56</sup>. Por su parte, Luis Miguel Carmona (*o.c.* p. 143) incluye en su elenco dos cintas alemanas *Liebeskonzil* de Werner Schroeter y *Jesús. Der Film* de Michael Bryntrup y Jörg Buttgerit en 1982 y 1986, respectivamente<sup>57</sup>.

## 5. El barroco

El XXI ofrece pronto sus aportaciones al tema, siendo la primera en 2001 *The Cross* de Lance Tracey, con la novedad inquietante de que es Jesús Mismo Resucitado quien narra los episodios de su Pasión y Muerte, seguida de la realizada por Phillip Saville, en 2003, *The Gospel of John*, inspirada, como su título indica en San Juan. En 2004<sup>58</sup> aparece la ortodoxa y discutida *La Pasión* de Mel Gibson cuya insistencia, tanto visual como acústica, en los aspectos dolorosos originó una muy notable conmoción; en cualquier caso, pasada ya la polvareda, hay que reconocerle momentos excepcionales de dramatismo que señalaremos más abajo. Ahora recordamos “la lágrima de Dios” y el impresionante marco de la Crucifixión. Hay que decir respecto de esta cinta que fue exhibida tanto en su versión doblada como en su versión arameo-latina lo que constituía un esfuerzo de reconstrucción idiomática en líneas generales aceptable. *Natividad, la historia* de Catherine Harwicke de 2006, pese a que fue aplaudida por el Vaticano<sup>59</sup>, despertó, no obstante, alguna reticencia. En 2008 en España y rodada por la productora Contracorriente se filma la citada *Talitá Kum* de Pablo Moreno que narra la historia de la hija de Jairo principiando por el enamoramiento y desposorios del propio Jairo hasta el suceso milagroso. Todas estas cintas tienen en común el ser monográficas y

---

<sup>56</sup> La niña protagonista da al Nazareno su burro para que, montado en él, entre en Jerusalén. Aquí la Resurrección es expresada por la esperanza de uno de los chicos, quien, en medio de la tristeza, recuerda las palabras del Salvador, y Su aparición en medio de los apóstoles. El título de la versión española en video es el de *Jesús. Una historia para vivir*.

<sup>57</sup> Al menos el segundo título sí parece encajar en el objeto de estas líneas; para el primero, en cambio, hacemos la prudente reserva, supuesto que no hemos sido capaces de encontrar los argumentos de ambas cintas.

<sup>58</sup> En este año, Luis Miguel Carmona (*o.c.* p. 143) cita la israelí *Ha-Bsora Al-Pi Elohim* de Assi Dayan. Valga aquí también la cautela expresada en la nota anterior.

<sup>59</sup> Aunque esta película ha circulado dentro del mercado del vídeo, aparece aquí por cuanto fue presentada en sesión extraordinaria el Martes Santo de 2008 en el cine estudio del Círculo de Bellas Artes de Madrid. V. Julio Orellana, *o.c.* p. 118.

con ello queremos decir que se ocupan, con mayor o menor acierto de fondo y forma, de algún momento o de la vida toda del Galileo. Cuando se repasan estas líneas, se anuncia el rodaje inminente de *El discípulo*, un proyecto de Emilio Ruiz Barrachina, que parte de la premisa de abordar un estudio humano del personaje de Jesús, a partir del Evangelio de San Marcos y algunas aportaciones de los Evangelios Apócrifos (referencias en:

[http://www.festivaldemalaga.com/press/down\\_113\\_1.pdf](http://www.festivaldemalaga.com/press/down_113_1.pdf)). La figura de Judas tendrá especial relevancia y habrá un epígrafe documental –*Yo, Jesús 2.0*– en el que se tratarán de forma crítica las fuentes habituales y la generación de la doctrina cristiana en los primeros siglos de nuestra era. Para 2014 se anuncia el estreno de *Son of God* de Christopher Spencer quien ya en 2011 había rodado, para la Serie *La Biblia, La Resurrección del Señor*. Dejamos para el final y a título meramente informativo, dado el argumento del film, la aparición de Jesús en *Apocalipsis* y en *El fin del mundo* de Abel Gance, cuya interpretación se reservó el propio director en 1928.

## 6. Obras de episodios

A este conjunto habrá que agregar aquellas producciones que dedican uno de los episodios de los tantos que las configuran, a Jesús de Nazareth: *Satán (Satana /Il drama della umanità)* es una producción de Luigi Maggi, fechada en 1912 e inspirada en el poema de Milton *El paraíso perdido*, cuya temática es la lucha entre el bien y el mal a lo largo de la historia; su segundo episodio cuenta cómo con la Ascensión fracasan los muchos planes urdidos por el maligno contra Jesús, valiéndose de Herodes a quien secunda en la matanza de los inocentes, o Judas Iscariote. *Il pelegrino* de Mario Caserini en 1912 evoca momentáneamente la vida y muerte de Jesús en 1912 durante el recorrido que el protagonista hace a lo largo de la historia. La norteamericana *Intolerancia* es una cinta capital para la historia del cine rodada en 1916 por David W. Griffith quien pone al servicio de la filmación todo el sentido de lo espectacular que cabe al cine en aquellos momentos, sin merma de una visión más profunda, mostrando en su episodio *Judea en tiempos de Jesús*, al Hijo de Dios como víctima de la intolerancia humana que lo persigue desde Caná (la escena más larga) hasta el patíbulo. A las bodas, llega Jesús en medio de las maledicciones que acabarán convirtiéndose en acusaciones; frente a esta conducta está la de Jesús que ofrece el perdón a la mujer que iba a ser lapidada. Luego, las apariciones del relato evangélico se van espaciando y destacan por su concentración,



brevedad y sencillez como sucede con las escenas de Jesús rodeado de niños<sup>60</sup> y las del Calvario, para en las escenas finales coronar la cruz el esfuerzo de los hombres a favor de la paz sobre una tierra cuyo aspecto se asemeja a la del Gólgota. En cualquier caso, el relato constituye uno de los cuatro que de manera alternada van narrando el terrible “ojo por ojo” que preside la conducta humana, con el contrapunto estremecedor de la mujer<sup>61</sup> que mueve la cuna de quien, ahora inocente, acaso será cuando mayor intolerante. En 1918 aparece *Restitution* de Howard Gaye, una especie de fresco acerca de la historia de la humanidad bajo la herencia del pecado de Adán y Eva que culmina con la resurrección de los muertos. *Páginas del libro de Satán* de Carl Tehorod Dreyer<sup>62</sup> en 1919 cuyo primer episodio está dedicado a relatar la historia de Judas a quien tienta para que traicione al Maestro<sup>63</sup>. Por su parte, el episodio sobre la Navidad que cierra la cinta de figuras animadas *El año checo* de Jiri Trnka, en 1947, se inspira en el texto evangélico. y un relato doble compone *Sangue piu fango uguale Logos Passione* cuyas partes son, respectivamente, la recitación de la Resurrección del Salvador y la representación de la de Lázaro, según el modelo de las realizaciones del teatro medieval; este mediometraje data de 1974 y fue dirigida por Elsa De Giorgi. De muy otro tenor son las breves apariciones del Salvador sobre un borriquillo que no acaba de salir del fango, en *Scorpio Rising* que en 1964 es realizada por Kenneth Anger, o en la “última cena”, celebrada en una especie de taberna o mesón y compartida por un soldado romano, en *La loca historia del mundo* de

---

<sup>60</sup> La cinta está llena de contrastes; esta escena de Jesús con los niños se contrapone dramáticamente a la del chico abandonado en medio de los alborotos en la historia de los hugonotes, relato en el que una imagen es descabezada frente a la venerada, en la historia de Babilonia, por los guerreros antes de salir a combate.

<sup>61</sup> Desdoblada en algún momento por las Parcas.

<sup>62</sup> Este director pretendió hacer una película acerca de Jesús, pero hubo problemas de financiación y la cinta cuyo guión existe, no se llegó a filmar. Véase al respecto *Ch. Th. Dreyer. Jesús de Nazareth. Medea*. Dossier reuní par Maurice Drouzy, Éditions du Cerf, París 1986.

<sup>63</sup> Se consolidaría aquí la tensión teológica y dramática que se sirve de la figura del diablo como contrapunto de la de Jesús. Acerca de la presencia de aquél en *La historia más grande jamás contada* llaman la atención tanto Enrique Martínez-Salanova Sánchez en *o.c.* como Luis Miguel Carmona en *o.c.*, p. 241 quien señala como heredera de esta presencia *La pasión*. No obstante, hay que recordar el papel desempeñado por esta figura en las cintas de episodios señaladas en el apartado correspondiente.

Mel Brooks en 1981. Al respecto, la interpretación estática de Leonardo da Vinci es una cita recurrente en un sinnúmero de películas, como *Viridiana* (1961) de Buñuel o *M.A.S.H.* (1970) de Robert Altman. Sin olvidar la parodia surrealista de Buñuel y Dalí en *La Edad de Oro* (1930), de Buñuel, también hay que consignar la evocación de las escenas de la Pasión contenidas, por distintos motivos de la narración, en *Mod Lyset*, de Holger-Madsen en 1916, o en *La agonía de Jerusalén* de Jean Duvivier de 1926.

## 7. Aires de modernidad

Hay, por fin, variables de aproximaciones a la figura de Jesús, que intentan rehuir el tópico, sin dejar de complacer al público creyente. Así, *Proceso a Jesús* (1973) de José María Forqué, a lo largo de la cual unos sefardíes intentan iluminar su situación respecto del deicidio que se les ha achacado, mezclándose este relato con el de las vicisitudes de los personajes que están personados en el juicio, y las musicales, encabezadas por la controvertida *Jesucristo Superstar* de Norman Jewison con su ambiguo final que ofrece plausibilidad a todas las hipótesis y la más alejada (su paisaje es Nueva York) y abarrocada *Godspell* de David Greene que parece dar mayor importancia a los movimientos danzantes que a los propios hechos que narra. *The Godspell Road* que dirige en 1973 en paisajes de Israel Robert Elfstrom cuenta la vida pública del Nazareno, resultando, según la crítica norteamericana, una sorpresa. Cabe dentro de estas líneas, *El Judas* que Ignacio F. Iquino rueda en 1951: su nudo argumental consiste en la narración del conflicto surgido entre los dos actores que encarnan a Jesús y Judas en las tan populares representaciones catalanas de *La Passió*, cuyas funciones ocupan buena parte de la cinta en cuestión; y caben también ciertas cintas cuyo fondo son los hechos de la Pasión que afectan de una u otra forma a los personajes que los protagonizan (algo de esto se produce en *Jesucristo Superstar*): así la francesa *El que debe morir* de Jules Dassin en 1956, las mejicanas *Cristo 70* de Alejandro Galindo en 1969, *El elegido* de Servando González en 1975, y la franco-canadiense *Jesús de Montreal* de Denys Arcand en 1989<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Una variante sería la de los personajes que sufren un tormento parecido al de la Pasión de Jesús. Sirva de ejemplo *Cristo Negro* de Ramón Torrado en 1962. Pero es te tipo de cintas quedan lejos de la perspectiva dentro de la cual quieren moverse estas líneas. Hasta cierto punto cabe mencionar aquí *Greaser's Palace* de

## 8. La TV

La vida de Jesús ha tenido importantes relatos hechos para la televisión. Acaso el más famoso sea el de Franco Zeffirelli, en 1977, producido por Sir Lewis Grade para la R.A.I. pero exhibido en salas comerciales en dos partes con grandes aciertos como la mirada del redentor encarnado por Robert Powell, el paso de la escena de la Última Cena al episodio del Huerto de los Olivos, los discursos de Jesús en su despedida y el de San Pedro; o la expresión del terror no por la muestra directa de la escena sino por su repercusión en lo cercano, espacialmente hablando, así el piafar de los caballos durante la flagelación por dar algunos ejemplos. Una narración ortodoxa, muy bien cuidada en todos los aspectos formales y con una carga de sensibilidad religiosa nada desdeñable. Anteriores y posteriores son la inglesa *Son of Man*, en 1969, de Dennis Potter, quien presentó a un Jesús apresado entre las vacilaciones y el miedo, *El Mesías* de Roberto Rossellini, hecho para la R.A.I. también en 1975, *The day Christ died* de James Cellan Jones en 1980 que narra durante 180 minutos el tramo de la vida de Jesús que va desde la Última Cena hasta la Crucifixión, o *Jesus, The Christ*, relato que forma parte de la producción televisiva *La Biblia*, rodada para la Family Films por Edward Dew<sup>65</sup> en 1982. *La Navidad*, serie de dibujos animados que dirige Alison Rosec para Hanna/ Barbera en 1986 dentro de la serie *The greatest adventure. Stories from the Bible*, integrada por varios episodios de 30' de duración; *Un bambino di nome Gesù* de Franco Rossi en 1987 para la televisión oficial italiana, ofrece especial hincapié en el papel de Herodes, la huida a Egipto y el regreso de la Sagrada Familia que ha de escapar en una caravana para huir de la furia del mal aconsejado Herodes hijo<sup>66</sup>. De 1997 y 1998 datan, respectivamente, la producción sudafricana *The visual Bible: Matthew* de Reghardt van der Bergh y la serie italiana *Gesù, un regno senza confini* firmada por Jung Soo Yong, la cual se compone de varios medimetrajes para Mondo TV, San Pablo y la R.A.I. En

---

Robert Downey, cuyas escenas de crucifixión, llevada a cabo por una mujer, según la crítica, resultaron especialmente duras. Para otras cintas que pueden tener algo en común con éstas, v. Luis Miguel Carmona, *o.c.* p. 240.

<sup>65</sup> La economía de medios (tan patente en el desprendimiento de la losa del enterramiento de Jesús o en la Ascensión) no debería hacernos olvidar el relativo logro de los haces de luz que se desprenden del Salvador, así como la espontánea y franca conversación de los soldados romanos encargados de vigilar el sepulcro.

<sup>66</sup> Cada uno de los episodios recibía su correspondiente título: *Un bambino di nome Gesù, L' atessa y Il mistero.*

1999 *Jesús* de Robert Young, ocupa un capítulo de una coproducción de distintas televisiones europeas acerca de diferentes libros de la Biblia, llevada a efecto por Luca Bernabei y Lux Vide; la historia cuenta con un prólogo en el que un soldado malherido clama en el frente misericordia, y un epílogo en el que un maestro, el mismo protagonista que hace de Jesús, acompaña a unos niños por una colina de Roma desde la cual se divisa el Vaticano; de este mismo año es otro *Jesús*, rodado para la televisión francesa por Serge Moati<sup>67</sup>. *Jesus Christ Superstar* de Nick Morris en 2000 no es otra cosa que la filmación de una representación teatral de la célebre ópera-rock. Por último, en el telefilm de episodios *Superfanzotti*, rodado en 1986 por Nino Parenti para la R.A.I., su protagonista es testigo de la predicación de Jesús y en el prólogo de *La belle histoire* de Claude Lelouch rodado para la televisión gala en 1992 aparece Jesús, junto a la Magdalena, en medio de leprosos, situándose esta acción en el año 33<sup>68</sup>. La ya citada *La Pasión* de 2008 que ha sido dirigida por Michael Offer, comienza con el paralelismo de la entrada de Jesús en Jerusalén a lomos del asno y el lujoso regreso de Pilatos y su mujer; mientras Caifás vive hogareñamente, el Maestro peregrino enseña que el Reino de Dios está en el corazón de cada uno, logrando el arrepentimiento de una mujer de vida airada que acaba incorporándose al grupo. Un hábil entrecruzamiento de hilos dramáticos nos confirma distintos aspectos de los personajes como la psicología de los apóstoles y la inmediatez de sus intereses, o la honda y general compasión de Jesús quien libera a la paloma que debía sacrificar en el templo. De esta forma la cinta va suscitando, a lo largo de su narración, esbozos de escenas como el cruzarse en la plaza de Cristo y la mujer de Pilatos cuyo desarrollo completo quedará para después, cuando el recuerdo confiera unidad a lo que pasó prácticamente inadvertido. Durante esta primera parte el tema del dinero va configurando la posición de cada protagonista (el tributo, la contribución por entrar en el templo, Judas...), al igual que en la segunda (que abarca desde la Última Cena, hasta la aparición a los discípulos de Emaús<sup>69</sup>) es el amor el que aparece como consuelo y norma de conducta, en especial cuando el Salvador recomienda a los suyos no ser demasiado rigurosos consigo mismos y otorgar la

---

<sup>67</sup> V. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* pp. 326-328.

<sup>68</sup> V. Dario Edoardo Viganò, *o. c.*, pp. 346-347.

<sup>69</sup> Muy importante es la observación del profesor Pedro Luis Cano para esta parte final en la que Jesús, en las Apariciones, se muestre con rasgos y casi rostros distintos.

los suyos no ser demasiado rigurosos consigo mismos y otorgar la piedad incluso al traidor<sup>70</sup>. Cabe señalar, a su vez, que la despedida de Jesús de la Magdalena cobra una emoción que, ciertamente, no logra transmitir la entrevista de Cristo con su Madre, dibujada ésta con una tosquedad que no es superada ni siquiera en las escenas del sufrimiento, sincero y terrible, al pie de la cruz cuyo larguero, por cierto, ha sido la única pieza que ha cargado el Hijo de Dios durante el Via Crucis. En 2009 se estrena *El discípulo* la cual cinta insiste en un Jesús, discípulo algo confuso de San Juan Bautista, sin asomo de divinidad, quien cargará con su fracaso más radical en la solitaria y desoladora subida al Calvario

## 9. María

En lo que respecta a la Virgen María resulta realmente difícil separar alguna cinta para este apartado, pues su vida queda siempre ligada a la de Aquél. Si acaso o porque cronológicamente alcanzan hasta la Asunción o, sencillamente, por el título elegido para su exhibición, podrían figurar aquí la mejicana *Reina de Reinas, la Virgen María*<sup>71</sup> de Miguel Contreras Torres en 1945 que va desde los desposorios de la Virgen y San José hasta la muerte de la Madre del Salvador; *Mater Dei*, película italiana de 1950 dirigida por Emilio Cordero<sup>72</sup> y *María de Nazareth* de Jean Delannoy en 1995 en la que se resalta el papel de unión desempeñado por María respecto de los apóstoles tras la muerte de Jesús. Para televisión, y sólo por razón de sus títulos, figuran en este apartado *María, Madre de Jesús* que rueda en 1999 Kevin Connor, haciéndonos ver a través de los ojos de ella los episodios afrontados por su Hijo y *María, Madre de Jesús* (título español de la versión videográfica del telefilm Titanus-Telecinco *Maria, figlia del suo figlio* de por estas fechas también) de Fabricio Costa. La brasileña *Maria, Mãe do Filho de Deus* de Moacyr Gôes (v. Luis Miguel Carmona *o.c.* p. 153) hilvana una historia de María puesta en boca de un sacerdote que entretiene así a una niña a él confiada por su madre que ha de ausentarse del lugar por razones de salud<sup>73</sup>. La Sagrada Familia, por su parte, aparece en el telefilm *The*

---

<sup>70</sup> El perdón del Señor es gracia presente y así veremos, casi al final, cómo Caifás abraza a su hijo recién nacido.

<sup>71</sup> *Queen of Queens* hubiese sido el título de una película de Cecil B. De Mille (posterior a *Rey de Reyes*) que no llegó a realizarse.

<sup>72</sup> Con un apéndice documental. V. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* p. 112.

<sup>73</sup> Noticias de alcance informan acerca de que en mayo de 2009 se dará comienzo

*Nativity* de Bernard L. Kowalski en 1978, un relato de los desposorios de María y José y el nacimiento del Niño-Dios, *Mary and Joseph. Story of faith*, de 1979 bajo la dirección de Eric Till que a través de una serie de episodios situados antes del nacimiento de Cristo imagina la vida de María y José<sup>74</sup>. Un San José, entregado al desconcierto y a un cierto grado de desesperación aparece en *Por amor, solo por amor* de Giovanni Veronesi en 1993. En absoluto en esta línea va *Giusseppe di Nazareth*, telefilme de Raffaele Mertes en 1999 para la Lux Vide: un preludio imagina al padre putativo de Jesús como joven carpintero, desposado con María a la que, al regresar de una ausencia por motivos de trabajo encuentra encinta, enlazando así con el relato evangélico propiamente dicho. En 2011 rodó para la R.A.I., el telefilm *María de Nazaret* el Director Giacomo Campiotti.

## 10. Los Evangelios apócrifos

Queremos hacer mención de algunas producciones cuyo punto de vista no deja de ser singular, tanto en el fondo como en la forma. Llamativa por la importancia concedida a los documentos hallados en las cuevas de Qumram, y por su inventiva a la hora de describir lo que supuestamente los Evangelios silencian, resulta *I giardini dell Eden* de Alessandro D'Alatri en 1998, coproducida por Reteitalia: esta cinta narra cómo un pastor lee, al hallarlo casualmente, un manuscrito en el que Jesús cuenta cómo fue salvado por los esenios en el desierto, cuando tras su visita al templo con su padre, se perdió y fue a parar a una caravana de ladrones y de qué forma decidió hacerse predicador de la Palabra de Dios. Un film planteado con una dosis de cierta intriga es *La gran incógnita* que Damiano Damiani filma para la R.A.I. en 1986 y que tuvo exhibición en cines; de ella hay una nueva versión *En busca de la tumba de Cristo* en 2006 dirigida por Giulio Base<sup>75</sup>. En las dos se narra las vicisitudes de un centurión romano al que Tiberio encarga averiguar lo que realmente ocurrió con Jesús<sup>76</sup>. Finalmente, por un lado, citamos aquí la mezcla

---

al rodaje de una nueva versión acerca de la Virgen María, interpretada ahora por Camille Belle, que se exhibirá en la Semana Santa del año siguiente.

<sup>74</sup> *The Thorn* de Peter Alexander en 1974 relataba cómo María y José acompañaban a su Hijo hasta el mundo moderno.

<sup>75</sup> Los 200 minutos de su duración original fueron reducidos, prácticamente a la mitad, para su estreno en los cines comerciales.

<sup>76</sup> Muy oportunamente Luis Miguel Carmona en *o.c.* recuerda *El cuerpo* de Jones MacCost en 2001, una intriga desarrollada en la actualidad y que de lejos puede

de historia y de documental (la Sábana Santa de Turín) elaborada por la norteamericana *In search of historic Jesus* de Henning Schellerup de 1980<sup>77</sup>, que gira en torno de dos preguntas: “¿quién era Jesús?” e “¿hizo o no milagros?”, y, por otro, nos limitamos a evocar las generalmente breves (pero fundamentales para la trama) apariciones de Jesús en las versiones tanto cinematográficas como televisivas de *Quo Vadis?*, *Ben-Hur* o de la serie para la pequeña pantalla *Anno Domini* de Stuart Cooper en 1985, estudiadas todas ellas ya, como el lector pudo comprobar en su momento, en el capítulo correspondiente de este libro.

## 11. Antagonistas, adláteres

Para referirse a Jesús, el cine ha recurrido de forma más o menos novelada a personajes que desempeña alguna función en los escritos del Nuevo Testamento. En este aspecto es muy probable que lo más audaz hasta ahora filmado sea *Salomé* dirigida en 1953 por William Dieterle: efectivamente, se trata de una versión muy libre que narra la supuesta conversión de la hija de Herodes en un fastuoso espectáculo de gran brillantez, cuyo pasaje más célebre sea el plano de los pies cruzando el río que luego Luis Buñuel introduce al final de su *La vía láctea* para ofrecer una variable muy suya<sup>78</sup>. Esta obra estuvo precedida por otras presencias de Salomé o de las demás figuras que aparecen en la narración evangélica en la pantalla como ocurre en las distintas *Salomé*: la de Sigmund Lubin o *The dance of the seven veils*, la de la American Mutoscope and Biography con G. W. Bitzer a cargo de la cámara, sendas de 1907; las de Gaumont de 1907 y 1908 (no está claro que no se trate de dos fechas para la misma obra); la de John Stuart Blackton para la Vitagraph en 1908 (también conocida como *The dance of the seven veils*), la de Eagle Films Exchange en 1910, la de Ugo Falena, inspirada en la obra homónima de Oscar Wilde de 285 metros de los cuales 245 eran en color, la de 1913 interpretada por Suzanne de Larby al frente de un reparto integrado por los componentes de una *troupe* turinesa, la de J. Gordon Edwards, interpretada por Theda Bara, en 1918, inspirada

---

hacernos pensar en estas dos ambientadas en la época inmediatamente posterior a los hechos.

<sup>77</sup> Otras fuentes dan el año anterior.

<sup>78</sup> En la cinta americana los pies cruzan con alborozo el agua, en la película de Luis Buñuel se paran indecisos ante la corriente como si no tuvieran confianza o siguieran siendo los de unos ciegos.

en textos de Flavio Josefo; *La moderne Salome* de Leon Perret cuya protagonista imagina ser el personaje del relato evangélico, en 1920; la de Charles Bryant en 1923 que contó con la intervención de Alla Nazimova<sup>79</sup>. En 1923 Malcom Strauss rueda una *Salomé* en la que se nos da cuenta del enamoramiento de Herodías y Salomé de un príncipe egipcio que visita la corte de Herodes, protagonizada por Diana Allen. Del todo fantasiosa resulta la española *Salomé*, dirigida en 1940 por Feliciano Catalán, cuyo argumento refiere los avatares de un hombre, quien al contemplar el lienzo en el que está pintada la mujer, se enamora de ella, que acabará saliendo del cuadro. Insisten en esta historia *Salomé 73* de Odoardo Fiori en 1964<sup>80</sup>, *Yahya peygamber* de Hüseyin Peyda en 1965, *Salomé* de Werner Schroeter en 1971, *Salome* de Carmelo Bene en 1972 para Italian International Films y Cannon Productions y, en 1973, *Salomé* de Clive Barkeer. *Gay Salome* de Michele Massimo Tarantini en la que, tras los sucesos, situados aquí en una discoteca, Herodes acaba matando a Salomé<sup>81</sup>, data de 1980; y de 1986, *Salomé* de Claude d'Anna para Cannon Productions, seguidas todas ellas por *Salome's last dance* de Ken Russell de 1988<sup>82</sup>, muy dentro del estilo de su director, y por la versión de ballet rodada por Antonio Saura en 2002<sup>83</sup>. También pertenecen al ciclo de este personaje *Herodes* de Theo Frankel de 1908, *Herodías* de Urban-Eclair en 1911, y asimismo *Herodias y Salomé (Erodiade)* de Oreste Mentasti en 1912<sup>84</sup>. En *El rey cruel* de

---

<sup>79</sup> El día de su estreno contó, según las crónicas, con un prólogo de Louis K. Anspacher y una danza protagonizada por la actriz principal.

<sup>80</sup> La autoridad competente hizo retirarla de cartel por resultar escandalosa.

<sup>81</sup> Ya esto sucedía en la citada *Salomé* de Ugo Falena, director, que por cierto, dirigió otro título, *La figlia di Erodiade* en 1916 cuyas referencias argumentales son nulas (“su di un soggetto che no manca di nuovo” dice el apartado correspondiente de *Il cinema muto italiano* de Bianco e Nero). Luis Miguel Carmona (*o.c.* p. 88) facilita el título de la edición videográfica española: *Salomé, el precio de la pasión*.

<sup>82</sup> Luis Miguel Carmona (*o.c.* p. 88) facilita el título de la edición videográfica española: *Salomé, el precio de la pasión*.

<sup>83</sup> En cuanto a los telefilmes (todos con el mismo título de *Salomé*) de Pierre Korálnik en 1973, de Götz Friedich en 1974 (una versión de ópera), de Derek Bayley en 1992, de Hans Hulscher en 1997, véase, en primera instancia, Luis Miguel Carmona *o.c.* p. 88, de donde han sido tomados estos datos. quede así aquí constancia de la deuda contraída por quien esto escribe, que se extiende también a las películas para la pantalla grande de 1965, 1971, 1973 y 1986, con este autor.

<sup>84</sup> Conviene señalar que la evocación de Salomé y su danza ha permitido la realización de películas que no tratando estrictamente el asunto bíblico, le quedan,



Arnaldo Genoino, supervisada por Victor Tourjansky, en 1958 se cuenta las muchas intrigas habidas acerca de la sucesión de Herodes, el Grande quien tiene noticia de la venida del Salvador por el relato que de los hechos acaecidos le hace un pastor quien ha sido testigo de ellos junto con un hijo suyo<sup>85</sup>. Otros personajes extraídos de los relatos evangélicos son; Poncio Pilatos con *Poncio Pilato* de 1961 de Irving Ropper y Gian Paolo Callegari, *Según Poncio Pilato* de Luigi Magni, las dos muy favorables al gobernador romano<sup>86</sup>. Para la televisión, Hagen Müller-Stahl rueda en 1966 *Pontius Pilatus* y en 1972 Andrej Wajda hace lo propio con *Pilatus und andere* también para la televisión alemana, modernizando el relato sacro. Con Salomé y Poncio Pilatos, compite María Magdalena en el interés de los autores. Así, *María de Magdala (La Maddalena)* de Aldo Molinari en 1918, cuya primera parte, habida cuenta de las escenas de orgía que contenía fue mutilada por la censura; *Redenzione* de Carmine Gallone (titulada *María Magdalena* en Holanda) en 1919<sup>87</sup>; *María de Magdala* o *La gran pecadora* de Contreras Torres en 1941, que narra la conversión de vida de esta mujer, amante de un príncipe egipcio del griego Áyax y del mismo Judas<sup>88</sup>, que al oír las palabras de Jesús libera a sus esclavos y acompaña al Maestro; cuando María Magdalena muere, su espíritu sube al cielo: En la obra ya citada, *La espada y la cruz* de Ludovico Bragaglia, María Magdalena se identifica como la adúltera a punto de ser lapidada y como la hermana de Marta y Lázaro, la cual se debate, incierta, entre el amor

---

de cierta manera, referidas a la vez que autorizadas por él. Recordemos, a título de ejemplo, *The salon dance* de Sigmund Lubin en 1908 y *El nacimiento de Salomé* de Jean Choux en 1941.

<sup>85</sup> Un Herodes ya aturdido por la contemplación de una estrella, acerca de la que es informado por su mago quien opta por la interpretación favorable al rey, ordena inmediatamente la degollación de los Santos Inocentes que en el film no se narra, pero que por el desarrollo de la acción ha de ser simultánea con la lapidación de Miriam. Así la cinta desdobra el ambiente de crueldad y terror de forma explícita y, simultáneamente, implícita con estas dos ejecuciones llenas de barbarie.

<sup>86</sup> Ya la interpretación de un Pilatos equilibradamente angustiado, llevada a cabo por Antonio Vilar en *Un hombre tiene que morir* apuntaba en esta misma dirección. No así en *Jesús, el peregrino de la luz* donde San Juan dirige un durísimo alegato contra el procurador romano. Como nota de urgencia, añadimos que Warner anuncia en 2014 la realización de un nuevo *Poncio Pilatos*.

<sup>87</sup> No así *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma 1958 que lo fecha, si no es error, en 1915.

<sup>88</sup> Una relación entre María Magdalena y Judas, recuérdese, se hallaba en *Rey de Reyes* de Cecil B. DeMille.

hacia Judas o hacia el recién llegado centurión romano, quien le facilita una improbable visita a Jesús en la cárcel, origen de su conversión. Al pie de la cruz –de travesaño y patíbulo, en tanto que las otras dos muestran forma de T–, durante la tormenta desencadenada a la muerte de Cristo, es cubierta con su propio manto por el centurión. También se le presta atención al personaje en el telefilm de la Lux Vide *María Maddalena* dirigido por Raffaele Mertes<sup>89</sup>; Lázaro con *La resurrección de Lazare* en 1910 que se complementaba con un documental acerca de fiestas religiosas en el Tibet, y *Parabola de Piergiorgio Cursi que narra de forma fantasiosa la vida de este personaje tras ser resucitado por Cristo*. Barrabás centra la atención en *Barrabá* de Feuillade (1920), *Barrabas* de Alf Sjöberg en 1953 y *Barrabás* de Richard Fleischer (1962), “la película que empieza donde las demás terminan”, con la estupenda escena del eclipse. Digamos que la irrupción en la arena del personaje interpretado por Jack Palance entusiasmó a todas las chiquillerías del mundo. Los Reyes Magos, por su parte, cuentan con una cinta de dibujos animados de nacionalidad mejicana *Los tres Reyes Magos* de Adolfo Torres y Fernando Ruiz de 1974 que narra la historia de Melchor, Gaspar y Baltasar quienes en su camino hacia Belén han de superar las asechanzas de Murcio y Olbaid, dos demonios que conspiran con Herodes, para al final salir triunfantes del mal que fracasa estrepitosamente. Otros dibujos, españoles éstos, a saber *Los Reyes Magos* que en 2003 filma Antonio Navarro, mezclan en su narración elementos tomados del Nuevo Testamento y otros de la tradición<sup>90</sup>. Y en 2008, con personajes reales, la española *El cant dels ocells* de Albert Serra que, según las críticas, quiere insistir en una visión cordial y casi campechana acerca de los personajes de los que trata<sup>91</sup>. También el buen ladrón, Dimas, contó con una evocación cinematográfica, *Il ladrone* que Pascale Festa-Campanile rueda como uno de los tres episodios de una cinta para la R.A.I., en 1980: la obra tenía una dosis de humor muy bien calculada (v. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.*, pp. 236-238).

---

<sup>89</sup> A estos títulos hay que agregar la breve aparición de María Magdalena en el prólogo (compartido con Eva y el Festín de Baltasar) de la producción de Maurice Tourneur *The sin woman* que dirige George W. Lederer en 1917.

<sup>90</sup> Los Reyes Magos irrumpen en los tiempos actuales en *Mensajeros de paz* de José María Elorrieta en 1957.

<sup>91</sup> En el momento de escribir estas líneas, aparece el anuncio del estreno de esta obra. Por lo demás, habrá que decir que la consideración amable de estas figuras está ya en *Natividad, la historia*.

## 12. Discípulos

Los apóstoles han tenido su papel: San Pedro en *The power of Resurrection* de Howard Schuster<sup>92</sup>, filmada en 1958, que empieza cuando el apóstol encarcelado se ofrece para ir a la ejecución en vez de un joven; al alabar éste su valentía, él le contará su traición al Señor que aparece en planos lejanos o de perfil; o en el último film de Frank Borzaghe en 1959 *El gran pescador*, cuyo nudo dramático es pura ficción a la que sirve de fondo el relato evangélico: una princesa egipcia desea matar a Herodes, pero durante su estancia en Tierra Santa conoce a San Juan Bautista y a Simón y escucha a Jesús, cuyas enseñanzas la disuaden de sus planes primeros. Y, ya para la televisión, en *Pietro* de Giulio Base en 2001 para Bernabei. San Pablo asume el protagonismo en *San Pablo* de de Liguoro en 1909 que cuenta a lo largo de sus dos partes<sup>93</sup> la conversión del Apóstol de las gentes, tras haber lapidado a un cristiano llamado Jacobo (Esteban en la versión inglesa) y oír la voz de Dios durante una tormenta que lo derriba de su cabalgadura, su visita a las catacumbas, el bautismo de una esclava y un soldado romano, la liberación de la prisión por parte de los romanos temerosos de la ira de Dios; y su muerte, simultánea a la de San Pedro, por orden de Nerón -que lo espía- ambas. *San Pablo y el centurión* de la Urban-Eclair en 1911; *The Daughter of the hills* de la Famous Players en 1913, toda ella una narración libre acerca de la conversión de una joven gracias al Apóstol de las gentes. *Pablo de Tarso* y *El apóstol misionero* son la contribución a este apartado de la serie televisiva ya citada de la Lux Vide. Más fiel a la narración de San Lucas resultó la cinta para la televisión realizada por Roberto Rosellini *Atta degli Apostoli* en 1969, libro al que dedica parte de su metraje (dos capítulos) la serie de la Family Films dirigida por Edward Dew. *Peter and Paul* es un telefilme de Robert Day fechado en 1981 que sigue los pormenores de ambos apóstoles con incidentales recuerdos de Jesús y sus enseñanzas. De Santo Tomás se ocupa la repetidamente citada producción de la Lux Vide en el telefilm *Tomás* dirigido por Raffaele

---

<sup>92</sup> De acuerdo con los créditos finales, este film debió de tener una circulación muy restringida ya que estaba rodado para las “Iglesias de Jesús”. Valga este título como otro ejemplo de la imposible repartición del material en apartados fijos. La suerte que corre el apóstol es lo que nos ha decidido a reseñarlo aquí, pero somos conscientes de que otra ordenación, no sólo en este caso, es posible.

<sup>93</sup> *Paolo, persecutore dei cristiani* y *Paolo Apostolo*.

Mertes en 2001, en el que intervienen un Tomás confuso, un Longinos testigo de los hechos de la Cruz, un Pilatos proclive a la persecución de los cristianos, unos zelotes revolucionarios y Caifás interesado en hacer desaparecer el cuerpo de Jesús<sup>94</sup>. Como es natural Judas ha sido inspiración de varios films por su conflictiva personalidad. Su nombre sirve para titular varias cintas: en 1908 Films d'Art rueda *Le baisier de Judas* de Armand Bour<sup>95</sup>, *Il denaro de Giudá* de Luigi Maggi en 1910 de la que hará una nueva versión al año siguiente<sup>96</sup>, *Giuda* de Febo Mari en 1916. Décadas después, *El beso de Judas* de Rafael Gil en 1953 narra la experiencia del Iscariote, ansioso por conocer a Quien acabará traicionando; tras llegar tarde a las bodas de Caná, logra su propósito de ver al Maestro en el momento en que sucede la resurrección del hijo de la viuda de Naín. Con destino a la televisión se rodaron, para la R.A.I., *Il baccio di Giudá* de Paolo Benvenuto en 1988, *Giudá* de Raffaele Mertes para la Lux Vide en 2001 y la norteamericana *Judus* de Charles Robert Carner también en este 2001 para la Paramount TV.

### 13. Historias paralelas

De otra parte, hay que citar aquellas películas que se inspiran en un pasaje concreto del Evangelio, sea de un personaje anónimo como hace el film *Redenta* (Episodio de la S. Bibbia) de la Saffi-Comerio y Milano Films de 1908 que imagina en nueve cuadros la historia de la adúltera a la que Jesús libra de la lapidación: enamorado de Hetera (pues tal es su nombre en la ficción) está Silo; cuando ella, enterada por una criada de la predicación del Salvador, se arrepiente, su amante quiere lapidarla y es en este momento cuando Jesús pronuncia sus palabras acerca del lanzamiento de la primera piedra; o de la Samaritana como en 1910, *A woman of Samaria* de la Pathé, parte de cuyo metraje era en color, y *La Samaritaine* de Film d'Art cuyo metraje alcanzaba los 290, siendo en color 249, en la que Achille Vinti y Bionice de Crescenzo interpretaban la historia de esta mujer que, tras haber oído acerca de los milagros de Jesús, alcanza a conocerlo cuando está sentado en el brocal del pozo; sea de una parábola como la del hijo pródigo con varias adaptaciones: *El hijo pródigo* de la Urban Eclair en 1911, una

---

<sup>94</sup> V. Eduardo T. Gil de Muro, *o.c.* pp. 344-346.

<sup>95</sup> Otras fuentes la datan en 1913.

<sup>96</sup> V. para ambas, las correspondientes entradas de la *o.c.* de Eduardo T. Gil de Muro.

versión bastante fiel que inicia el relato con una discusión entre los dos hermanos acerca de la limosna que hay que dar a una mujer, *Tel hijo pródigo* de Raoul Walsh de 1925 con especial insistencia en el personaje de Tisha, sacerdotisa de Istar a la que agasaja el protagonista. Con *El hijo pródigo* (1955) se encargó a Richard Thorpe repetir el éxito comercial de *Sinhué el egipcio*. Así las cosas, la conocida parábola (Lucas 15 1-32), se adaptó muy libremente, trasladando la acción a Damasco donde Lana Turner se convirtió en la Sacerdotisa Samarra. Películas más alejadas, aunque la historia de Jesús o sus enseñanzas están al fondo de su nudo argumental y su contemporaneidad, son *The Great Commandment* de Irving Pichel en 1942, cuyo protagonista, un rebelde judío frente a la ocupación romana, acabará perdonando la vida a un centurión que ha asesinado a su hermano, a causa de las enseñanzas del Maestro y *Milagro a los cobardes* de Manuel Mur-Oti en 1961 que narra la incertidumbre de unos seguidores de Cristo que se esconden durante los episodios de la Pasión; *The small one* de Don Bluth para Walt Disney en 1978 cuenta la historia de una borriquilla que, vendida por un chico, llevará a sus lomos al Niño Jesús en su huida a Egipto; la muy conocida *La vida de Brian*, dirigida por Terry Jones en 1979, narra las peripecias de un judío contemporáneo de Jesús al que toman por el Mesías dando lugar a una serie de equívocos que, según los propios participantes de la película, para nada atentaban contra el respeto religioso hacia el Salvador<sup>97</sup>. Bajo este registro cabe el episodio (dentro de una cinta de cuatro) de Roberto Benigni, *Tu mi turbi*, de 1982, en el que un conocido de José entretiene contando historias al Niño Jesús. Existe una serie de presencias de Jesucristo en la pantalla de gran interés desde luego pero que han de quedar fuera de este apéndice que quiere ceñirse a los límites impuestos por la vida terrena de Jesús, su Resurrección y Ascensión<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> V. en la página 360 de la o.c. de Eduardo T. Gil de Muro las afirmaciones de Terry Jones al respecto.

<sup>98</sup> Ejemplos de esto, entre tantas, serían *La cruz de la Humanidad* de H. Ince, *The servant in the house* de Jack Conway en 1920, *Ordet* de Gustav Mollander de 1943, *Cristo é passato sull' aria* de Oreste Palella en 1952/1953, *Marcelino Pan y Vino* de Ladislao Vajda de 1954, *La Palabra* de Theodor Dreyer de 1955, *El maestro* de Aldo Fabrizzi y Eduardo Manzanos en 1957, *Cuando el viento silba* de Bryan Forbes en 1961, *Poverello Cristo* de Pier Caroi en 1975, *Marcelino Pan y Vino* de Luigi Comencini de 1991.

## 14. Cristianismo y martirio

En lo que respecta al Cristianismo y a los Cristianos, los tiempos de las persecuciones han sugerido abundantes argumentos, sea por su fuerza trágica o como mero espectáculo. Títulos tempranos de esta corriente son: *La deposicione del corpo di una martire* de Rodolfo Kanzler<sup>99</sup> en 1903 para la que se construye como decorado una gran catacumba, *Les mártires chretiens* de Lucien Nonguet en 1905 para Pathé<sup>100</sup>, distribuida por Sigmund Lubin; en 1906 *La civilización a través de los tiempos (La civilisation à travers les âges)* de George Méliès cuyos tercer acto (situado en el año 200) está dedicado a los mártires con el título de *Las catacumbas de Roma. Persecución de los cristianos*; *The way of the Cross* de la Vitagraph dirigida por John Stuart Blackton<sup>101</sup>; *Martire pompeiana* de de Liguoro en 1908 cinta ésta que narra la historia de Clío que morirá crucificada<sup>102</sup>, salvando de esta manera el amor de Nice e Icelo quienes depositan rosas en las tumbas donde yacen los mártires, en 1909<sup>103</sup>; en el mismo año, *The christians martyr* de Selig y *Pagan and christian* de Edison, y en 1910 *Dell'amore al martirio* de la Cines que narra la venganza de un tal Marco Licinio, quien despechado de amores acusa a Livia por ser cristiana: No obstante, se arrepentirá de ello y no vacilará en sufrir el martirio junto a su amada. A este ámbito deben de pertenecer *El mártir cristiano* de la Gaumont en 1911, *Aux lions les chrétiens* de Louis Feuillade en 1912 e *Il suplizzio degli leoni* de Pasquali en 1914. El relato se fija, con frecuencia, en los perseguidores de los cristianos. Y en los ritos de la nueva religión. Así, se habla de Caligula en *La tragica fine di Caligula imperatore* de Ugo Falena en 1917; y, en general, en la sucesión de perseguidores que van de Nerón (por ej. *Nerón o La caída de Roma* de Arrigo Frusta y Luigi Maggi cuya tensión

---

<sup>99</sup> V. Gian Piero Brunetta, "La narración del "colosal" al realismo" en *Historia general de cine*; ed. Cátedra, Madrid 1998, vol. III p. 76.

<sup>100</sup> La película constaba de 4 episodios, el primero, era el propiamente referido al martirio cristiano, el segundo presentaba a un fornido gladiador frente a un león, y el tercero y cuarto se dedicaban, respectivamente, a Daniel y al festín de Baltasar.

<sup>101</sup> Sucintamente Jon Solomon en la p. 25 de su *o.c.* cuenta su argumento: un romano, convertido a la nueva religión, y su novia cristiana son echados a los leones.

<sup>102</sup> Tal vez este hecho indique que era cristiana. Del argumento, tal y como es reseñado en el volumen correspondiente del *Cinema muto italiano* de la ERI, Turín 1996 y ss., no se desprende otro dato más convincente.

<sup>103</sup> Otros dan 1910 para esta cinta también conocida como *The Christian martyrs*.

principal gira en torno al conflicto habido entre paganos y cristianos por sus modelos de vida, según observación de Luis Enrique Ruíz<sup>104</sup> o su breve aparición en *The story of mankind* de Irvin Allen en 1953), hasta Juliano el Apóstata (*Giuliano, el apostata* de Ugo Falena en 1919, “poema sinfónico en 4 visiones de Luigi Mancinnelli y Ugo Falena”<sup>105</sup>; o *Apocalipsis* de Giuseppe Maria Scotesse en 1947). Las variables han sido fuente inagotable para el cine y en su conjunto se erigen en un modelo épico que se ha tratado en su momento bajo el nombre de épica cristiana. A título de recuerdo solamente, citamos aquí películas de distinta importancia que narran peripecias de los cristianos perseguidos en distintos momentos y lugares: *La espada y la cruz* de 1960 en Cilicia<sup>106</sup>, *Una espada para el imperio* de Jose Grieco, en 1965, en los tiempos de Cómodo con cristianos aliándose con el protagonista para derrocar al emperador, *El retorno de Maciste* de Mario Costa, en 1962, ambientada en los de Caracalla; o la hora de su triunfo contada por *In hoc signo vinces* de Nino Oxilla en 1913 que narraba a lo largo de sus cuatro partes los amores de Constantino y Fausta, su piedad filial para con Santa Helena, su madre, la batalla del puente Milvio y la publicación del Edicto de Milán, y *Constantino, el Grande* de Lionello de Felice en 1961<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> *O. c.* p. 185.

<sup>105</sup> La crítica resaltaba, en la parte final del film las palabras del emperador teñidas de vivo estoicismo, rematadas con el célebre “Venciste, Galileo”.

<sup>106</sup> Mencionada sin más señas, aunque distinguiéndola de la de Ludovico Bragaglia, por Jon Solomon en *o. c.* p. 239.

<sup>107</sup> Para la historia del cine, pueden ser llamativos los siguientes datos: *Los últimos días de Pompeya* de Luigi Maggi, de 1918, es la primera en el que se acredita a su realizador y a sus actores (a la sazón, Umberto Mozzato y Lidia de Roberti); los muchos conflictos habidos entre Ambrosio (cuya película se iniciaba con un “flash-back” mediante el cual un anciano, tras descubrir una clepsidra, recuerda cómo era la ciudad antes de la erupción) y la Pasquali (que optó por titular la suya, *Ione, gli ultimi giorni di Pompeya*) obligaron a la Gloria a desistir de la suya y, a consecuencia de ello, Mario Caserini empleó para su *Nerone e Agrippina* las escenas que tenía ya rodadas en la arena de Verona; y, finalmente, que *Quo vadis?* de Enrico Guazzoni tuvo su lanzamiento previo en una cinta, igualmente de la Cines, *Kri-Kri y el Quo vadis?*, rodada simultáneamente en el mismo plató e interpretada por Raymond Frau, y *Cecchio Nerone* con Giuseppe Giambardella; del éxito del ‘colossal’ se hace eco la posterior producción de la Cines, interpretada por Ignacio Lupi, Pina Menichelly y Bruto Castellani (quien había interpretado a Ursus) *Una tragedia nell cinematografo* cuyo vestíbulo aparece atestado de carteles de la citada superproducción de inminente pase en aquel local. Una sátira, con anacronismo incluido, acerca del emperador se registra en *Nerone* de Alessandro Blasetti en 1930 la cual presenta en el último de los ‘sketchs’ que

De entre todo este grupo ingente, destacan las películas sobre figuras de ficción que protegen prendas y objetos del Salvador, cuyo fondo son los episodios de la vida de Jesús. Así en la primera película en Cinemascope, *La túnica sagrada* (1951) de Henry Koster, cuyo mayor acierto es el de mostrar a un Pilatos obsesionado por si lavó sus manos aquella mañana, se narra la historia de un centurión, enviado a Roma para acompañar al patíbulo a unos condenados y que acaba siendo el testigo de la crucifixión de Cristo. La capa del crucificado queda a su cargo y con ella que irá a la muerte, después de una dura audiencia con Calígula. El esclavo, que le había entregado la prenda será luego el personaje central de *Demetrius y los gladiadores*, filmada en 1954 por Delmer Daves, centrada en las vicisitudes posteriores del objeto sagrado y la vacilante fe de su protagonista. *El cáliz de plata* de Victor Saville gira en torno a la Copa de la Última Cena, para la cual el mismo San Lucas pide a un orfebre llamado Basilio la fabricación de un estuche que la proteja. Nueva variable del género, la hagiografía cinematográfica registra, desde el período del cine mudo un nada desdeñable bagaje filmográfico. *Tribuno Sebastián (S. Sebastiano)* de la Cines con 340 metros; *S. Sebastiano*, que en Inglaterra se denominó *By order of the Emperor*, de la Milano con 194,5 metros de duración, *Santa Cecilia* de la Cines, en 1911<sup>108</sup>; *Martirio de San Stefano* de la Latium y *San Sebastiano* de la Ambrosio en el año siguiente Y, en 1919, *Santa Cecilia* de Vasco Salvini para Victrix Films<sup>109</sup>, cuya intérprete Mary Bayma-Riva mantuvo pleito con la productora para retirar su nombre de los títulos de crédito al entender que su capacidad y categoría artísticas habían sido menoscabadas en el montaje final<sup>110</sup>. A los últimos años de la vida de San Agustín dedica Roberto Rosellini el telefilm *Agostino d'Ipbona* que realiza para la R.A.I. en 1972<sup>111</sup>. Otras narraciones noveladas cuentan historias de amor o de misión sin que el martirio constituya un elemento fundamental de la

---

componen la cinta en cuestión, al incendiario (interpretado por Ettore Petrolini) en bicicleta tras el incendio de la ciudad. Huelga decir que también en lo que hace a los fautores del Cristianismo, el lector tiene noticia mejor informada en el capítulo correspondiente de Pedro Luis Cano.

<sup>108</sup> Esta es la fecha de su estreno. Parece que fue rodada en 1906.

<sup>109</sup> Para otras películas en las que aparece San Sebastián, remitimos al capítulo correspondiente de Pedro Luis Cano en el cuerpo de la obra.

<sup>110</sup> V. la entrada en el volumen correspondiente de *Il cinema muto italiano*, Bianco e Nero.

<sup>111</sup> Hay que recordar como noticia complementaria que en el año 1916 Gabrielle D'Annunzio pensó en adaptar a la pantalla su obra *Le martyre de Saint Sébastien*.



peripezia, como *In a Roman garden* de Powers, datada en 1913 en la que se describe el enamoramiento de un romano y una cristiana o *Trionfo Cristiano* en 1930<sup>112</sup>, con Elvira Notari, que narra los avatares de Pelegrino quien pese a la amenaza de Cómodo Aurelio prosigue la predicación de la Buena Nueva con Vicente, Eusebio y Ponciano; convirtiéndose una joven al ver su fe<sup>113</sup>. Constituyó, según las crónicas, un éxito en América.

## 15. Pedagogía piadosa

No queremos olvidar, pero mencionamos aquí sólo algunas a título informativo, la serie es incontable, determinadas producciones, que pueden localizarse en el mercado del vídeo (sean o no producidas en principio para él), en su mayoría utilizadas con fines pedagógicos o para la catequesis<sup>114</sup>. Entre ellas, *Jesús. BC.* de las Paulinas que abarca desde el Nacimiento hasta la Resurrección, en 1976; *The life of Christ* de Terry Hoobert con especial interés en la geografía pisada por el Salvador, *Resurrection* de las Paulinas para contarnos durante 40 minutos la estancia del Salvador en el limbo; *Knowing Christ* del reverendo Stuart Briscoe en 6 partes de 50 minutos, *The great adventure* de Bill Bright con 5 partes y *Jesús and prophecy* de Wayne Ward acerca de los últimos días de Jesús, todas en 1979; *The saving life of Christ* de Ian Thomas y *The life of Christ* de la Family Films en tres partes en 1980. Son de la década de los setenta también, *The new Testament* de la American Lutheran Church con siete programas de 23 minutos, desde el Nacimiento hasta la Muerte y Resurrección para concluir con la iglesia primitiva y los apóstoles; y *Jesús teaches forgiveness*, de la Family Films, en la que Cristo enseña el perdón a una mujer a quien cuenta la parábola de los dos deudores. En 1983 *Who is Jesus Christ?* de la Diocese of Rockville Centre en dos partes, la primera dedicada la figura del Mesías en las Escrituras con especial atención a sus raíces judías, a los evangelios de San Mateo y San Juan y a San Pablo con un

---

<sup>112</sup> La prensa se hizo eco de su gran éxito tanto en Italia como en América.

<sup>113</sup> Correlatos paganos de estas novelas serían *La rivale (scene di vita di Pompei)*, de la Cines en 1908 o *Patricia e schiava, Idillio romano*, una y otra de la Cines, y *Principessa e schiava* de la Itala Films en 1909.

<sup>114</sup> En primera instancia pueden consultarse listas y títulos en *The video source book*, Nueva York 1983, *Video source book*, Thomson Gale, 2006 y los catálogos de las propias productoras, como, por ejemplo, las Paulinas. Para las producciones de las que no hemos podido dar fecha, cabe señalar que todas están disponibles en el mercado ya durante los primeros años del siglo XXI.

epílogo consagrado a la Crucifixión y la Resurrección; la segunda parte versa acerca de los tiempos modernos haciendo hincapié en el arte y en la literatura; en 1984, *Jesus, the Man*; en 1985 *Jesus. Then and now* de la Vision Video productions; en 1988 P. Sandalio firma para Video una representación popular de la Pasión en Castro Urdiales con el título de *Una vez más*<sup>115</sup>, *Jesus The nativity* y *Jesus The Resurrection* de la Kid's Klassic en dibujos animados. En 1990 *Jesus Christ, hope of world* de Mary Asher, producida por la Twenty One Hundred contiene un apartado titulado *Tanto amó Dios al mundo*; por la misma época *Jesus, The Christ*, de la Family Films, distribuida en seis partes que van desde el Nacimiento hasta el juicio Jesús, Su Muerte y Resurrección, en 1991, año en el que Nest TV comienza a publicar *El evangelio en dibujos animados* que durará prácticamente 10 años, en los que circulan también *Jesús y su tiempo* de la Documentary Films para Reader's Digest que gira acerca de lo que ocurría mientras Jesús estaba en la tierra; y, en 1993 *Jesus stories* repartida en tres partes acerca de las enseñanzas del Salvador; en 1994 *Jesus. What do men say that i am?*; en 1995 *Jesús. His life* acerca de los misterios que rodean la figura de Jesús; en 1996 *Jesus. The early years* cuya protagonista, Rhonda, lee la Biblia y en 1997 *Jesús y los niños* de Manfredo Manfredi de Paulinas, amén de la versión ya citada de *Jesús* (1979) que en Estados Unidos recibe el título de *The Jesus films* en 2000, obra citada, que, recordemos tomaba como fuente a San Lucas. *Jesús nos habla en parábolas* de Romano Gargani para Audiovisual San Pablo, *Un amigo llamado Jesús* de Ricardo Mastins, en el que San Juan relata a un niño su testimonio acerca del Salvador, *La Biblia. Personajes y episodios* en dibujos animados de Goodtime en 2001, año en el que también se realizan capítulos de la serie *La historia de la Salvación* de Richard Rich para Nest TV<sup>116</sup>. *Descubre la Biblia* de B.C.N. Multimedia. En 2008, Contracorriente, de una parte, ofrece “la primera película rodada íntegramente en España sobre de la vida de Jesús” *Jesús, el peregrino de la luz* de Juan Carlos Sánchez cuya insistencia en la hogaza del pan viene a ser un hilo conductor (desde que Jesús la parte al inicio hasta la consagración llevada a cabo durante la Última Cena) de esta narración de recuerdos de San Juan, entreverados de los de la Virgen y, de otra, *Descubriendo a Jesús*, mientras Dehon lanza *Uno de vosotros me traicionará* de Óscar Parra y Mario Bravo. Acerca de la Virgen, *Mary. A word. A prayer*: una especie de

---

<sup>115</sup> V. Eduardo T. Gil de Muro, o.c. pp. 265-266.

<sup>116</sup> De esta serie parece que queda destacada *La Trilogía de la Pasión*.

recorrido por el arte y la fe de 32 minutos de la Ignatius Press que el elenco de *Video book source* no fecha, datando de los setenta *Mary Our Friend*; de 1987 es *Mary, the mother of Jesús* que produce la Franciscan Communication. *La Virgen, tu madre* de la Casals en 2001 que cuenta cómo Tomás, un niño, es transportado a aquellos años y acompaña a María en sus vicisitudes. Sobre María Magdalena se edita en 1995 *Mary Magdalena. An intimate portrait* la cual cuenta con narración a cargo de Penélope Ann Miller. Por su parte, *Parábola* de Piergiorgio Cursi es una ficción sobre la vida de Lázaro tras ser resucitado por Jesús. Acerca del Apóstol de las gentes, Alberto Castellani rueda *Pablo. De Tarso al Mundo* en 2005 para la San Pablo y al siguiente firma Pavel Kubant su *Pablo, aventurero de la fe. La historia de la Pascua* de Nikolaus Weissenhorn, por su parte, es una muestra de vídeos dedicados a niños muy pequeños que presenta la Claret.

## 16. Los Santos Lugares

El apartado de los documentales en lo que hace a la geografía de Tierra Santa, estarían representados, además de los señalados en las notas 4 y 20, *Going to Jerusalem* de la Mutoscope en 1898, *Leaving Jerusalem* de Sigmund Lubin en 1903, *Jerusalem, the holy city* de la Urban (dentro de su *A trip to Palestine*) con diferentes vistas de otros tantos lugares relacionados con la vida de Jesús como la puerta de Damasco, el Huerto de Getsemaní o la Vía Dolorosa en 1904, *Jerusalem en terre sancte* de la Pathé, *Jerusalem* de Raleigh and Roberts, *Jerusalem in the time of Christ* llevado a cabo por Kalem cuyo metraje constaba de 1530 pies, todas de 1908; *Nel paese di Gesù* de la Milano en 1911, *The holy city* de la Eclair en 1913<sup>117</sup>, *Biblical Palestine* de Andrew Buchanan en 1934 y en 1955 de Rinaldo Dal Fabbro (Favor, en alguna otra fuente, si no es errata) *Los lugares de la vida del Redentor*.

## 17. Las artes.

Los documentales de artes plásticas cuentan con varias contribuciones tales como *Racconto da un affresco* de Enrico Gras en colaboración con Luciano Emmer en 1939 acerca de las pinturas

---

<sup>117</sup> Hay una película titulada *The holy city* de Selig, fechada en 1903 de 1600 pies registrada sin precisar detalles acerca de su contenido y que no está registrada en el índice de contenidos que remiten a Jerusalén.

de Giotto en la capilla de los Scrovegni de Padua, en 1948, *La vie de Jesús* de Marcel Gibaud, *Il drama di Cristo* de Luciano Emmer en 1948<sup>118</sup>, también sobre ya citadas las pinturas de Giotto en Padua, *La vida de María* de Manuel Fernández San Juan (tomando como arranque “La Anunciación” de Fray Angélico) en 1952, *Cristo entre los primitivos* de Vincenzo Luigi Chiarissi y *Cristo* de Margarita Aleixandre y Miguel María Torrecilla que se sirve de obras maestras de la pintura a las que hace acompañar de una dramatización a varias voces<sup>119</sup> en 1953, *La Redenzione* de Vincenzo Luigi Chiarissi en 1958 y *La Bibbia* de Marcel Carné en 1976. Figuran en el apartado de los documentales referidos a la música sacra *Mätthaus-Passion* de Ernst Mareschka en 1949 y *La pasión según San Juan* de Hugo Niebeling en 1991. De 1908 es el documental *Christmas from the Birth of Christ to the twenty century* que distribuye Kleine Optical Company. Por su parte, *Il mistero de la Sindone* que en 1979 firma Salvatore Cerra, está dedicado a la reliquia de Turín acerca de la que tratará también en 2006 *La Sábana Santa* de Paulinas. Otros aspectos son los que preocupan al dramatizado *The family Jesús* de Anna Cox para la BBC en 2004 o *Jesus Christ, movie star* de Ray Bruce y Martín Goodsmith de once años antes, acerca de las diferentes apariciones del Salvador en la pantalla. De entre las producciones documentales en video sirvan de ejemplo la geográfica *La tierra de Jesús* de Federico Delclaux para Casablanca y *Terra Sancta* de Antonino di Bologna de 2007, y el artístico-arqueológico *Resurrections in catacombs* de Gregory Athnos que data de 1978. Consigue, por su parte, una hábil combinación de escenas con personajes reales y de documental geográfico y artístico *Los caminos de Jesús* de Goya Producciones y otro tanto cabe decir acerca de *Nazaret* que con montaje y edición de Pablo Moreno y Rubén D. Ortega aparece en 2009.

## 18. Ética, estética y dialéctica del género

Este catálogo, en manera alguna exhaustivo pero esperemos que representativo<sup>120</sup>, puede mostrar al lector interesado cómo el cine

---

<sup>118</sup> Edoardo Viganò cita sólo la producción de 1939, Gil de Muro únicamente la de 1948 y *Filmlexicon degli...* las distingue, apareciendo una en la entrada dedicada a Enrico Grass y la segunda en la correspondiente a Luciano Emmer.

<sup>119</sup> Eran las de José María Seoane, María Jesús Valdés, Félix Dafaue, José María Lado, José María Prada y Carlos Muñoz.

<sup>120</sup> Una bibliografía actualizada se puede encontrar en el apartado acerca de las

ha considerado la figura de Jesús de Nazareth y a sus seguidores. La mayoría de las veces, según era de esperar, ha tomado su fuente documental de los textos del Nuevo Testamento, como algunos títulos manifiestan claramente, otras la inspiración le ha llegado al séptimo arte de novelas o piezas teatrales. Sea de ello lo que fuere, en conjunto puede afirmarse que al abordar esta temática se ha buscado y resaltado, en lo que hace al Nazareno, sobre todo los elementos dramáticos de la Pasión y Muerte, como no podía ser de otra forma ya que ahí radica el núcleo de la esencia del Cristianismo, siendo, por el contrario, de una parte, muy pocas las cintas que, sin ser inicio de una serie, se han detenido en lo que podríamos denominar los relatos de infancia, y, de otra, que todas las películas se han mostrado, en general, muy libres para incorporar o no a su narración otros episodios de la Vida pública del Señor<sup>121</sup> cuya Resurrección ha sido omitida, tal y como quedó indicado arriba, por algún realizador<sup>122</sup>. Desde un punto de vista que preferentemente quiere tener en cuenta la estética, merece la pena llamar la atención acerca de alguna que otra solución innovadora dada a ciertos momentos de difícil plasmación, y así, en el primer *Rey de Reyes* los historiadores del cine están de acuerdo en destacar el plano subjetivo que subraya lo personal de la fe, mediante el cual a través de la mirada de la niña curada se hace visible la persona del Señor al espectador, primero de una forma velada, luego nítida<sup>123</sup>. En *La historia más grande jamás contada*, la muy entrañada comunión entre la acción y el paisaje. En *Jesús de Nazareth*, el leve escorzo de la cabeza de la Virgen, interpretada por Olivia Hussey, capta la intensidad de la Anunciación, hecho al que tampoco es ajena la iluminación o la originalidad de esta misma escena en *Natividad*, situada al aire libre con una naturaleza, dijéramos, expectante. En *Jesús*, la elevación de la cámara en la filmación del misterio de la Resurrección, de alguna manera remite a la Ascensión; en *La Pasión*, sin embargo, de forma deliberada toma la Resurrección la forma, cinematográficamente

---

“Religiones” que ofrece José Luis Sánchez Noriega en su *Diccionario temático del cine*, Cátedra, Madrid 2004.

<sup>121</sup> Caso del todo excepcional son las primitivas Pasiones cuya narración quedaba a merced de los cuadros adquiridos por el distribuidor; sería, por tanto, más un azar de la proyección que una elección del guión, si se nos permite decirlo así.

<sup>122</sup> Desde luego esta omisión no se debe en ningún caso a una falta de fe, dado el protestantismo profesado por su autor.

<sup>123</sup> Como si se quisiera de una parte describir un itinerario de la fe y, de otra, el aspecto, por subjetivo personal de la creencia y, por ello mismo en consecuencia, inviolable.

hablando, de un añadido (al parecer sugerido por el escritor Vittorio Messori): con este final inundado por la luz que entra gracias a la roca desplazada queda anulado el estremecimiento procurado por el violento golpe de la puerta al abrirse y la obscuridad adueñada no únicamente del huerto de los Olivos. Respecto a este momento dejamos constancia de la importancia que el “sepulcro vacío” ha tenido para los directores a la hora de “imaginar” este episodio; no obstante, Pier Paolo Pasolini ha reunido el desplazamiento milagroso de la piedra que tapa el sepulcro cuyo interior se muestra seguidamente, con solo el sudario<sup>124</sup>. No parece fuera de lugar señalar aquí algunas escenas verdaderamente inusuales: el beso de José a Jesús en el episodio de Sigmund Lubin *Jesús en la carpintería*, en el que premonitoriamente el niño hace cruces<sup>125</sup>, la ternura de Cristo al sostener en sus brazos a un niño cuando nos habla de la carga del yugo, el gesto de cariño de José a la Virgen antes de entrar en el templo, un beso en la boca, de *El hombre que hacía milagros* y el Jesús que juega con sus discípulos a las aguadillas en *Jesús, peregrino de la luz*. Dentro de este apartado conviene considerar *El evangelio según San Mateo* en lo que hace a la profundidad de las miradas de comprensión y amor que se sobreponen al sufrimiento, así San José ante María encinta, o aquellas que anhelan cruzarse y no lo hacen, como retrasando el instante, para al final encontrarse cuando Jesús pasa por delante de su casa desde donde María lo ve pasar de largo, sin poder retenerlo como quisiera su corazón<sup>126</sup>. Llamativa resulta ser la resolución dada a la Ascensión en *La Pasión* de Obbit que lejos de la representación tradicional deja a Jesús, tras hablar con San Pedro, perdiéndose en la multitud lo cual bien pudiera significar cómo el creyente ha de buscarlo entre sus semejantes, sin perjuicio de que la escena sea una rememoración de la consecución de la perennidad de un personaje, algo tan querido a la Antigüedad, como se ha dicho ya en alguna parte de este libro.

De otro lado, hay que decir que la modalidad narrativa ha sido, general y preferentemente, la de la linealidad, incluso en aquellas

---

<sup>124</sup> Algo parecido en *Jesús, The Christ* de Edward Drew aunque con cierta torpeza en los efectos especiales del terremoto.

<sup>125</sup> Esta circunstancia hasta cierto punto será retomada por Martin Scorsesse quien hace aparecer a Jesús, joven, fabricando cruces en *La última tentación de Cristo*.

<sup>126</sup> Esta expresión debe recordarse al presenciar la escena del corrimiento de la losa.

cintas que desean observar un paralelismo entre una historia del presente y los hechos neotestamentarios, de suerte que el relato fluye sin sorpresas ni interrupciones más o menos tangenciales dentro de la esperada sucesión cronológica. No obstante, a medida que las filmaciones han ido ganando la sensación de pisar tierra firme, se registran ‘complicaciones’, dijéramos, en la narración, subrayando así ciertos instantes que cobran una intensidad dramática, encareciendo su patetismo, a veces en contraste con la ternura que de ellos se desprende. Desde luego que en ningún caso estos procedimientos quebrantan la ortodoxia, por más que, propiamente, no figuren en los textos canónicos. En suma, son libertades que el guionista se permite, con el fin de otorgar a la narración un clímax artístico. Pongamos por caso, en *La Pasión* los “flash-back” que a lo largo de la vía dolorosa hacen presentes los recuerdos de María, quien acompaña a distancia el sufrimiento de su Hijo<sup>127</sup>: sus caídas avivan los del leve tropezón de Jesús niño al que ella acude a levantar como si luchase contra una imposibilidad, faceta encarecida por la cámara lenta que retarda indefinidamente el momento del abrazo de la madre, o los distintos de *Jesús* (1999) que, unas veces, afectan a la Virgen cuando ésta cuenta al Hijo de qué manera confió a José lo anunciado por el Ángel, otras veces, se refieren al camino de renuncias afrontadas por Jesús antes de la ascensión de su todavía no muy definida misión y así ha de declinar el amor por María, la hermana de Marta y Lázaro, alineándose así este *Jesús* con aquellas otras cintas que figuraban un Salvador menos hierático (que, a la postre, era un modo de preservar la Divinidad del Maestro que se ha de juzgar en lo que se refiere al arte de la interpretación de acuerdo con las técnicas vigentes en aquel momento que no son sin más las actuales) y menos lejano<sup>128</sup> que en su incertidumbre llegará a conmover al espectador mediante el abandono de su mirada como ocurre en algunos momentos con la interpretación de Willem Defoe. Y ya que hemos citado al actor de *La última tentación de Cristo* será bueno indicar, respecto de esta producción, que, en principio, ciertas aproximaciones pueden dar la impresión de rebasar la “delgada línea roja” pero en verdad no son tan heterodoxas como una superficial consideración pudiera hacer temer. Efectivamente, el film de Martin Scorsesse ensaya, con las variantes propias, en imágenes lo que en la

---

<sup>127</sup> Recuérdese el patetismo de la escena en que María sigue el reguero de sangre, dejado por Jesús, y que la lleva hasta la trampilla del calabozo donde está su Hijo.

<sup>128</sup> Este aspecto es mostrado con más frecuencia a partir de la segunda versión de *Rey de Reyes*.

escritura intentó el novelista Nikos Kazantzakis: sin quebrantar el respeto debido a una figura que existió, cuya pasión es históricamente innegable, su perspectiva quiere situarse en un determinado momento que se disloca en beneficio de una tensión dramática: Jesús recibe en la cruz una visita anunciada: el tentador se presenta de una forma que no puede descartarse implícitamente del texto santo más contundente para probar al Salvador: durante su aflicción y su agonía Jesús “ve” su otra vida, la que pudo ser y no fue en virtud de su obediencia a la voluntad del Padre. Ya señalamos cómo las últimas palabras iluminan teológicamente la peripecia dramática: la misión queda cumplida porque esta última tentación es vencida<sup>129</sup> y la donación plena y confiada puede darse, incluso en circunstancias tan trágicas. No es éste el caso de otras cintas que (se ha indicado ya) no sólo sobrepasan los límites de lo que los historiadores y teólogos admiten como datos incontestables sino el mínimo sentido común, así las exageraciones de un Jesús asesino de su madre, en *Le lit de la Vierge*, se califican por ellas solas en su exceso y en su futilidad. Otras, acaso, haya que comprenderlas a luz del estado y situación en que se halla el director<sup>130</sup>. No todo realizador se ha acercado a su creación artística con fe, como evidentemente sucede con los católicos y protestantes, bien que con las diferencias que les sean propias<sup>131</sup>; algunos, declarados ateos o agnósticos, lo han hecho a partir de su sensibilidad no exenta de crítica y de su admiración por Jesús del que destacan, especialmente, su perfecta congruencia entre vida y obra y su moralidad e integridad a toda prueba, como atestiguan las diferentes aproximaciones de Roberto Rosellini o del mismo Pier Paolo Pasolini, quien probablemente llegó mucho más allá de una profesión de sincera admiración. Como acercamientos que son, trabajan más a partir de una experiencia personal que de una recepción de la fe, como es natural. Esta experiencia cuyo origen está en la lectura por ellos efectuadas de las fuentes sagradas elevan a un primer plano ciertos detalles que quizás para un creyente resulten secundarios, pero que al estar en el texto, aunque sea implícitamente, no pueden ya

---

<sup>129</sup> Cabe señalar como ejemplo de una reelaboración libre de los datos evangélicos que se desplazan, si se nos permite expresarnos así, de su lugar por razones dramáticas, podría ser la muy alabada “transfiguración del Señor” ante los ojos de Judas durante la Última Cena en la cinta de Alice Guy. Al respecto, v. Alice MacMahon, *o.c.* p. 175.

<sup>130</sup> Nos referimos a casos como el de *The garden*.

<sup>131</sup> Véase al respecto las manifestaciones de Catherine Hardwicke, la directora de *Natividad*, recogidas por Juan Orellana en su *o.c.* p. 176.



descartarse, resultando, por el contrario, de gran ayuda a la hora de comprender otras formas de mirar la figura histórica del Salvador que acaso esté autorizada por el mismo texto. No dejan de ser ciertas interpretaciones post-pascuales, de cuya honradez no se puede dudar, por más que estos directores se haya abstenido, en virtud de su recta conciencia y por respeto a ella misma acerca de la cual no pueden opinar por su fe negativa, de todo aquello que se refiere a la Divinidad del Señor en virtud de su recta conciencia que les impide cualquier interpretación a causa del respeto que profesan a la figura de Jesús. La estética puede ser también un camino que acerque a la trascendencia<sup>132</sup>. De otra parte, es bueno decir que ciertos aspectos formales que en una determinada coyuntura histórica pudieron o pueden resultar, cuanto menos inoportunos, no lo son en otras. La historia del arte está llena de casos: las muchas representaciones de la Virgen de la leche; la escultura *El tránsito de Santa Teresa* de Bernini; el cuadro del Cristo al pie de la cruz maniatado de Qix de la Galería Tretiakov de Moscú, retirada por la iglesia ortodoxa en su momento. Siempre en estos casos, es precisa, para el cine también, una amplia comprensión, basada en el mutuo respeto por ambas partes. Toda creación artística nace dentro de unos límites que la hacen plausible, por más que esté destinada a superarlos, iluminando nuevos campos de expresión pero que no lo serán del todo hasta su momento oportuno. Dijéramos que respecto de ciertas obras de arte, su ortodoxia o su heterodoxia crecen y decrecen con el paso del tiempo y el punto de vista del espectador: un caso bien revelador de lo que decimos pudiera ser *Jesucristo Superstar*. Al menos al cine debe concedérsele en este terreno lo que a las otras artes se le ha concedido, especialmente porque el arte, en muchas ocasiones, debido a su tensión dramática ha de mezclar realidad histórica y elementos de creación personal y fantasía. El riesgo artístico no significa sin más irreverencia sino una zona al borde en la que la sensibilidad del director y de los guionistas ha de jugar lealmente sus bazas a fin de que la obra de creación no traicione lo que la obra en la que se inspiran ha procurado. Aquí radica la legitimidad de la nueva unidad dramática creada la cual confía al espectador, con sus aciertos y sus desaciertos, unas perspectivas insospechadas sobre las que alzar su testimonio de fe en algunos casos y en otros su pretensión ético-estética que ha sabido detenerse exactamente allí donde debía, dado el presupuesto que la originaba. Y porque no toda creación

---

<sup>132</sup> Cf., en primera instancia, Maurice Nedoncelle, *Introducción a la estética*, Buenos Aires 1963.

artística ha de ser forzosamente un credo, el punto en el que creyentes y no creyentes pueden acordarse no puede ser otro sino el de la figura del Jesús histórico.

## **FILMOGRAFÍA**<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Lista alfabética de películas citadas en este APÉNDICE.



1906 Alice *La vie et la passion de Jésus Christ*

1986, *Salomé* (1986, USA, de Claude d'Anna)

1999 *Jesús* (1999, It. et. al., Robert Young)

2001 *The Cross* (2001, USA, Lance Tracey)

*A vida de Jesús Cristo* (1971, Br., Jose Regattieri )

*A woman of Samaria* (1910, Fr., Pathé)

*Acto da primavera*, (1962, P., Manuel de Oliveira)

*Agostino d'Ipbona* (1972, It. TV, Roberto Rosellini)

*Anno Domini* (1985, USA et al. TV, Stuart Cooper)

*Apocalipsis* (1947, It., Giuseppe M. Scotesse)

*Atta degli Apostoli* (1969, It., Roberto Rosellini)

*Aux lions les chrétiens* (1912, Fr. L. Feuillade)

*Barrabá* (1920, Fr. L. Feuillade)

*Barrabas* (1953, Su., Alf Sjö-berg)

*Barrabás* (1962, It. et al., Richard Fleischer)

*Biblical Palestine* (1934, Andrew Buchanan)

*Christmas from the Birth of Christ to the twenty century* (1908, Kleine Optical Company)

*Christus* (1915, It., Giulio Antamoro)

*Constantino, el Grande* (1961, It. et al., Lionello de Felice)

*Cristo* (1953, M. Aleixandre y M. M. Torrecilla)

*Cristo 70* (1969, Mx., Alejandro Galindo)

*Cristo entre los primitivos* (1952, It., Vincenzo L. Chiarissi)

*Day of triumph* (1952, USA, J. T. Coyle e Irving Pichel)

*Del pesebre a la cruz o Jesús El Nazareno (From the manger to the cross, 1911-1938*, Sidney Olcott)

*Dell'amore al martirio* (1910, It., Cines)

*Demetrius y los gladiadores* (1954, USA, Delmer Daves)

*Der Christus von Oberammergau* (1920, Al., Franz Seitz Sr)

*Der Galiläen* (1921, Al., Dimitri Buchowetzky)

*Descubre la Biblia* (2001, B.C.N. Multimedia)

*Descubriendo a Jesús* (2008, E.)

*El beso de Judas* (1953, E., Rafael Gil)

*El cáliz de plata* (1954, USA, Victor Saville)

*El cant dels ocells* (2008, E., Al-bert Serra)

*El discipulo* (2011, E., Emilio Ruiz Barrachina)

*El elegido* (1975, Mx., Servando González)

*El evangelio en dibujos animados* (1991, USA, Nest TV)

*El Evangelio según San Mateo* (1964, It., Pier Paolo Pasolini)

*El fin del mundo* (1928, Fr., Abel Gance)

*El gran pescador* (1959, USA, Frank Borzaghe)

*El Hijo del Hombre (Ecce Homo,* It.1954, Virgilio Sabel)

*El hijo pródigo* (1911, Fr., Urban-Eclair)

*El hijo pródigo* (1925, USA, Raoul Walsh)

*El hijo pródigo* (1955, USA, Richard Thorpe)

*El hombre que hacía milagros* (1999, USA, S. Sokolv y D. Hayes)

*El Judas* (1951, E., Ignacio F. Iquino)

*El mártir cristiano* (1911, Fr. Gaumont)

*El Mártir del Calvario* (1951, Mx., Miguel Morayta)

*El Mesías* (1975, It. TV, Roberto Rossellini)

*El proceso de Cristo* (1965, Mx., Julio Bracho)

*El que debe morir* (1956, Fr., Jules Dassin)

*El retorno de Maciste* (1962, Mario Costa)

*El rey cruel* (1958, It., Arnaldo Genoino)

*En busca de la tumba de Cristo* (2006, It. TV, Giulio Base)

*Gay Salome* (1980, It., Michele Massimo Tarantini)

*Gesú, un regno senza confini* (1998, It. TV, Jung Soo Yong)

*Giuda* (1919, It., Febo Mari)

*Giudá* (2001, It., Rafaele Mertes)

*Giuliano, l'apostata* (1919, It., Ugo Falena)

*Giusseppe di Nazareth* (1999, It. TV, Raffaele Mertes)

*Godspell* (1973, USA, D. Greene)

*Going to Jerusalem* (1998, Mutoscope)

*Gólgota (Ecce Homo,* 1932, Fr., Jean Duvivier)

*Herodes* (1908, USA, Theo Frankel)

*Herodes y el recién nacido* (Gaumont, Fr. 1910)

*Herodías* (1911, Fr., Urban-Eclair)

*Herodias y Salomé (Erodiade,* 1912, It., Oreste Mentasti)

*I beheld his Glory* (1952, USA, T. Coyle)

*I giardini dell Eden* (1998, It. TV, Alessandro D'Alatri)

Filmografía acerca de la vida de Jesús y de los primeros tiempos del cristianismo

- I.N.R.I.* (1923, Al. de Robert Wiene)
- Il baccio di Giudá* (1988, It. TV, Paolo Benvenuto)
- Il denaro de Giudá* (1910 y 1911, It., Luigi Maggi)
- Il drama di Cristo* (1948, Luciano Emmer)
- Il ladrone* (1980, It. TV, Pascale Festa-Campanile)
- Il mistero de la Sindone* (1979, It., Salvatore Cerra)
- Il pelegrino* (1912, It., Mario Caserini)
- Il suplizio degli leoni* (1914, It., Pasquali)
- In a Roman garden* (1913, USA, Powers)
- In hoc signo vinces* (1913, It., Nino Oxilla)
- In search of historic Jesus* (1980, USA, Henning Schellerup)
- Intolerancia* (1916, USA, David W. Griffith)
- Jerusalem* (1908, Raleigh and Roberts)
- Jerusalem en terre sancte* (1908, Path)
- Jerusalem in the time of Christ* (1908, Kalem)
- Jerusalem, the holy city* (1904, Urban)
- Jesucristo Superstar* (1973, USA, Norman Jewison)
- Jesús* (1979, USA, Peter Sydkes y John Kirsch)
- Jesús* (2000, Fr. TV, Serge Moati)
- Jesús* (Trilogía, 1969, Mx., Mi-guel Zacarías)
- Jesús and prophecy* (1979, USA, Wayne Ward)
- Jesus Christ, hope of world* (1990, USA, Mary Asher)
- Jesús Christ, movie star* (1993, Ray Bruce y M. Goodsmith)
- Jesús de Montreal* (1989, Fr./ Ca., Denys Arcand)
- Jesús de Nazareht* (1942, Mex., José Díaz Morales)
- Jesús de Nazaret* (1977, It. TV, Franco Zeffirelli)
- Jesús de Nazareth* (Fr. 1911, André Calmettes)
- Jesús nos habla en parábolas* (2000, It., Romano Gargani)
- Jesús of Nazareth* (1927, USA, Jean Connovar)
- Jesus stories* (1993,)
- Jesús teaches forgiveness* (ca. 1980, USA, Family Films)
- Jesus The nativity* (1988, USA, Kid's Klassic)
- Jesus The Ressurrection* (1988, USA, Kid's Klassic)0
- Jesús y los niños* (1997, It., M. Manfredi – Paulinas)
- Jesús, el hombre que creías conocer* (2000, USA, J. B. Heyman)

*Jesús, el peregrino de la luz* (2008, E., Juan C. Sánchez)

*Jesus, The Christ* (1982, USA TV, Edward Dew)

*Jesus, The Christ* (1991, USA, Family Films)

*Jesus, the Man* (1984)

*Jesús. BC.* (1976, Paulinas)

*Jesús. Der Film* (1986, Al., M. Bryntrup y J. Buttgerreit)

*Jesús. His life* (1994)

*Jesus. The early years* (1996)

*Jesus. Then and now* (1984, Vi-sion Video Pr.)

*Jesus. What do men say that i am* (1994)

*Judus* (2001, USA TV, Charles Robert Carner)

*Knowing Christ* (1979, Stuart Briscoe)

*L'a Edad de Oro* (1930, Fr., de Luis Buñuel)

*La agonía de Jerusalén* (1926, Jean Duvivier)

*La belle histoire*(1992, Fr. TV, Claude Lelouch)

*La Bibbia* (1976, Marcel Carné)

*La Biblia. Personajes y episodios* (2001, USA, Goodtime)

*La Biblia* (2013, USA TV. Christopher Spencer)

*La civilización a través de los tiempos* (*La civilisation à travers les âges*, 1906, Fr., George Méliès)

*La deposicione del corpo di una martire* (1903, It., Rodolfo Kanzler)

*La espada y la cruz* (1958, It., C. L. Bragaglia)

*La espada y la cruz* (1960)

*La gran incógnita* (1986, It. TV, Damiano Damiani)

*La historia de la Pascua* (2006, Nikolaus Weissenhorn)

*La historia de la Salvación* (2001, USA TV, de Richard Rich)

*La Historia más grande jamás contada* (1965, USA, George Stevens)

*La loca historia del mundo* (1981, USA, Mel Brooks)

*La moderne Salome* (1920, Fr., Leon Perret)

*La Navidad* (1986, USA TV, Alison Rosec/ Hanna-Barbera *The greatest adventure. Stories from the Bible*)

*La Pasión* (1905, Sigmund Lu-bin)

*La Pasión* (2004, USA, Mel Gibson)

*La Pasión du Christ en 1895* de Léar (Albert Kirschner)

*La pasión según San Juan* (1991, Hugo Niebeling)

*La Passione di Christo*(1914, It., Film d'Arte)



Filmografía acerca de la vida de Jesús y de los primeros tiempos del cristianismo

- La passione di Gesù* (1898 ,It. de L. Topi y E. Cristofari)
- La Passione di Gesù a Laino* (1912, Palatino-Cinés)
- La Redenzione* (1958, It., Vincenzo L. Chiarissi)
- La resurrection de Lazare* (1910, Fr.)
- La Sábana Santa* (2006, Paulinas)
- La Samaritaine* (1910, Fr. Film d'Art)
- La tierra de Jesús* (2007, Federico Delclaux)
- La tragica fine di Caligula imperatore* (1917, It., Ugo Falena)
- La túnica sagrada* (1951. USA, Henry Koster)
- La última tentación de Cristo* (1988, USA, M. Scorsesse,)
- La vía láctea* (1969, Fr., L. Bu-ñuel)
- La vida de Brian* (1979, GB., Terry Jones)
- La vida de María* (1952, Manuel Fernández San Juan)
- La vie de Jesús* (1948, Fr., Marcel Gibaud)
- La vie de Nôtre Seigneur Jesus-Christ* (1913, Fr. André Maître)
- La Vie et la Passion de Jesús* (1895, Lumière)
- La Vie et la Passion du Christ* (1902-1905, Fr., F. Zecca y L. Nonguet)
- La Virgen, tu madre* (2001, Casals)
- Le baisier de Judas* (1908 , Fr., Armand Bour)
- Le Christ en croix, La Nativité y Mater dolorosa* (1910, Fr. L. Feuillade)
- Le Christ marchant sur flots* (1900, Fr., George Méliès)
- Le naissance de Jesús y La vie de Christ* (1910, Fr., Pathé)
- Leaving Jerusalem* (1903, Sig-mund Lubin )
- Les mártires chretiens* (1905, Fr., Sigmund Lubin)
- Liebeskonzil* (1982, Al., Werner Schroeter)
- Los caminos de Jesús* (Goya Producciones)
- Los lugares de la vida del Redentor* (1955, It., Rinaldo Dal Fabbro)
- Los Reyes Magos* (2003, E., Antonio Navarro)
- Los tres Reyes Magos* (1974, Mx., A. Torres y F. Ruiz)
- M.A.S.H.* (1970, USA, Robert Altmann)
- María de Magdala* (*La gran pecadora*, 1941, E., Contreras Torres)
- Maria de Magdala* (*La Maddalena*, 1918, It., Aldo Molinari)
- María de Nazareth* (1995, Fr., Jean Delannoy)
- María de Nazaret* (2011 R.A.I. it. Giacomo Campiotti)

- María Maddalena* (It. TV, Raffaella Mertes)
- María, Madre de Jesús* (1999, USA, Kevin Connor)
- María, Madre de Jesús (Maria, figlia del suo figlio)*, 1999, It. TV, Fabricio Costa)
- Maria, Mãe do Filho de Deus* (1999, Br. TV, Moacyr Gôes) *The Nativity* (1978, USA, Bernard L. Kowalski)
- Martire pompeiana* (1908, It., G. de Liguoro)
- Martirio de San Stefano* (1912, It., Latium)
- Mary and Joseph. Story of faith* (1979, USA, Eric Till)
- Mary Magdalena. An intimate portrait* (1995)
- Mary. A word. A prayer* (ca. 1970, Ignatius Press)
- Mater Dei* (1950, It., Emilio Cordero)
- Mätthaus-Passion* (1949, Ernst Mareschka)
- Milagro a los cobardes* (1961, E., Manuel Mur-Oti)
- Mod Lyset* (1916, Su., Holger-Madsen)
- Natividad, la historia* (2006, USA, Catherine Harwicke)
- Nazaret* (2009, Pablo Moreno y Rubén D. Ortega).
- Nel paese di Gesù* (1911, Mi-lano)
- Nerón o La caída de Roma* (1917, It., A. Frusta y L. Maggi)
- Nuestro Señor Jesucristo, bosquejo cinematográfico* (1918, E., Arturo Carballo)
- Pablo de Tarso (El apóstol misionero)*, It. TV, Lux Vide)
- Pablo, aventurero de la fe* (2006, Pavel Kubant)
- Pablo. De Tarso al Mundo* (2005, It., Alberto Castellani)
- Pagan and christian* (1910, USA, Edison)
- Páginas del libro de Satán* (1919, Su., Carl Tehorod Dreyer) *El año checo* (1947, Ch., Jiri Trnka)
- Parábola* (ca. 1995, Piergiorgo Cursi)
- Parabola* (It., Piergiorgio Cursi)
- Persecución de los cristianos (The way of the Cross)*, 1908, USA, J. Stuart Blackton)
- Peter and Paul* (1981, USA TV, Robert Day)
- Pietro* (2001, It. TV, Giulio Base)
- Pilatus und andere* (1972, Al. TV, Andrej Wajda)
- Poncio Pilato* (1961, It., I. Ropper y G. Paolo Callegari)
- Pontius Pilatus* (1966, Al. TV, Hagen Müller-Stahl)
- Por amor, solo por amor* (1993, It., Giovanni Verones)

## Filmografía acerca de la vida de Jesús y de los primeros tiempos del cristianismo

Por orden del emperador (1911, It., Milano)

*Proceso a Jesús* (1973, E., José María Forqué)

*Racconto da un affresco* (1939, It., E. Gras y L. Emmer)

*Redenta* (Ep. Biblia, 1908, It. Milano Films)

*Redenzione* (1919, It., Carmine Gallone)

*Reina de Reinas, la Virgen María* (1945, Mx., Miguel Contreras Torres)

*Restitution* (1918, USA, Howard Gaye)

*Resurrection* (1979, Paulinas)

*Resurrections in catacombs* (1978, Gregory Athnos)

*Rey de Reyes* (1927, USA, Cecil B. De Mille)

*Rey de Reyes* (1961, USA, Nicholas Ray)

*Salomé* (1907, USA, Sigmund Lubin)

*Salomé* (1907/08, Fr., Gaumont)

*Salomé* (1910, It., Ugo Falena)

*Salomé* (1910, USA, Eagle Films Exchange)

*Salomé* (1918, USA, J. Gordon Edwards)

*Salomé* (1923, Fr., Charles Bryant en 1923)

*Salomé* (1923, USA, Malcom Strauss)

*Salomé* (1940, E., Feliciano Catalán)

*Salomé* (1953, USA, William Dieterle)

*Salomé* (1971, Al., Werner Schroeter)

*Salome* (1972, It., Carmelo Bene)

*Salomé* (1980, GB, Clive Barkeer)

*Salomé* (2002, E., Antonio Saura)

*Salomé (The dance of the seven veils)*, 1908, USA, J. Stuart Blackton)

*Salomé 73* (1964, It., Odoardo Fiori)

*Salomé's last dance* (1988, GB, Ken Russell)

*San Pablo y el centurión* (1911, GB, Urban-Eclair)

*San Pablo* (1909, It. G. de Liguoro)

*San Sebastiano* (1912, It., Ambrosio)

*Sangue piu fango uguale Logos Passione* (1974, It., E. Giorgi)

*Santa Cecilia* (1911, It., Cines)

*Santa Cecilia* (1919, It., Vasco Salvini)

*Satán (Il drama della umanità)*, It., 1912, Luigi Maggi)

*Scorpio Rising* (1964, USA, Kenneth Anger)

*Según Poncio Pilato* (1987, It., Luigi Magni)

*Son of God* (2014 USA, Christopher Spencer)

*Son of Man* (1969, USA TV, Dennis Potter)

*Story of Jesús for children* (2000, USA, John Schmidt)

*Superfanzotti* (1986, It. TV, Nino Parenti)

*Talita Kum* (2008, E., Pablo Moreno)

*Terra Sancta* (2007, It., Antonino di Bologna)

*The christians martyr* (1909, USA, Selig Co.)

*The Crimson Cross* (1912, Eclair)

*The dance of the seven veils* (1907, USA, G. W. Bitzer)

*The Daughter of the hills* (1913, USA, Famous Players)

*The day Christ died* (1980, USA, James Cellan Jones)

*The eternal light* (1919, GB, Otto E. Goebbel)

*The family Jesús* (2004, GB, Anna Cox)

*The Godspell Road* (1973, USA, Robert Elfstrom)

*The Gospel of John* (2003, GB, Phillip Saville)

*The great adventure* (1979, USA, Bill Bright)

*The Great Commandment* (1942, USA, Irving Pichel)

*The holy city* (1913, Eclair)

*The last Supper* (1914, USA, Lorimer Johnstone)

*The Lawton Story* (1949, USA, W. S. Beaudine y H. Daniels)

*The life of Christ* (1979, Terry Hoobert)

*The life of Christ* (1980, USA, Family Films)

*The new Testament* (ca. 1980, American Lutheran Church)

*The Pasión Play of Oberam-mergau. Life of the Christ* (1898, Henry C. Vicent USA)

*The Passion of Christ* (1905, Ludwig Deutsch)

*The Passover Plot* (1976, USA, Michael Campus)

*The Pilgrimage Play* (1949, USA, Frank Strayer)

*The power of Resurrection* (1958, USA, Howard Schuster)

*The saving life of Christ* (1980, USA, Ian Thomas)

*The sign of cross*, (GB, 1895)

*The small one* (1978, USA, Don Bluth)

*The star from Bethlehem* (Edison, USA, 1908)

*The star of Beethleem* (1912, GB, Thanhouser Company, Lawrence Marston)

*The story of makind* (1953, USA, Irvin Allen)

*The visual Bible: Matthew* (1997, S.Af. TV, Reghardt van der Bergh)

*The Westminster Pasión Play* (1951, GB, , Walter Rilla)

Filmografía acerca de la vida de Jesús y de los primeros tiempos del cristianismo

*Tomás* (2001, It. , Raffaele Mertes-Lx Vide)

*Tribuno Sebastián* (*S. Sebastiano*, 1911, It., Cines)

*Trionfo Cristiano* (1930, It.)

*Tu mi turbi* (1982, It., R. Benigni)

*Un amigo llamado Jesús* (2000, E., Ricardo Mastins)

*Un bambino di nome Gesù* (1987, It. TV, Franco Rossi)

*Un hombre tiene que morir* (1957, USA, J. E. Breen y F. Palacios. 1962, *El Redentor*)

*Una espada para el imperio* (1965, It., G. Grieco)

*Una vez más* (1988, E., P. Sandalio)

*Uno de vosotros me traicionará* (2008, E., Ó. Parra y M. Bravo)

*Vie du Christ* (1889,Fr., Alice Guy)

*Viridiana* (1961, E., L. Buñuel)

*Who is Jesus Christ?* (1983, Diocese of Rockville Centre)

*Yahya peygamber* (1965, Hüseyin Peyda).

## Bibliografía<sup>134</sup>

- Carmona, L. M. 2006 *Los 100 grandes personajes históricos del cine*. Madrid.  
1996, *Cinema muto italiano*, Turín.  
2006, *Cinema year by year*. Ed. R. Karley, Londres
- Driuzy, M. 1986, *Ch. Th. Dreyer. Jesús de Nazareth*. París.  
2005, *Enciclopedia of earl cinema*, ed. R. Abel, Nueva York.
- Garret, G. 2008, *El Evangelio según Hollywood*, Maliaño.
- Gil de Muro, E. T. 2006, *Diccionario de Jesús en el cine*, Burgos.
- Herbert, St. 2000, *A history of earl film*, Londres.  
1998, *Historia general del cine*, Madrid.
- Ituarte L. y Letamendi, J. 2002, *Antología. Los inicios del cine desde los espectáculos precinematográficos hasta 1917*, Bilbao.
- Mc, Mahan, A. 2006, *Alice Guy Blanché*, Madrid.
- Sánchez Noriega, J. L. 2004, *Diccionario temático del cine*. Madrid.
- Solomon J. 2002, *El mundo antiguo en el cine*, Madrid.
- Vigano, D. E. 2005, *Giesú e la machina della presa*, Roma

---

<sup>134</sup> Solamente se citan los de utilidad específica. Cabe consultar la bibliografía general del libro (pág. 485).

Se  
terminó  
de imprimir  
en los Talleres de Palas Atenea  
con la colaboración de  
Gráficas La Paz

